9438

ION ZAMFIRESCU

ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

RENAȘTEREA (II) • REFORMA • BAROCUL • CLASICISMUL

https://biblioteca-digitala.ro

9438

ION ZAMFIRESCU

•

ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

INSTITUTUL NAȚIONAL AL PATRIMONIULUI
BIBLIOTECA
Nr. inv. 9438

INSTITUTUL NAȚIONAL AL PATRIMONIULUI
BIBLIOTECA

https://biblioteca-digitala.ro

Redactor : DIETER FUHRMAN
Tehnoredactor : DECEBAL ENESCU

Dat la cules 10.06.1968. Bun de tipar 03.10.1968. Apărut 1968. Tiraj 8.170. Broşate 6090. Legate 1/1 2080. Hîrtie tipar A. ilustraţii de 80 g/m². Format 700×1000/16. Coli ed. 58,34. Coli tipar 39. Planşe tiefdruk 48. A. nr. 3.752. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 498—2

Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piaţa Scînteii nr. 1, Bucureşti — Republica Socialistă România, comanda nr. 80 460.

https://biblioteca-digitala.ro

inv. 9438

ION ZAMFIRESCU

ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

Volumul III

Renașterea (II), Reforma, Barocul, Clasicismul

EDITURA PENTRU LITERATURĂ UNIVERSALĂ

București 1968

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL ENGLEZ AL RENAŞTERII (I)

CADRUL ISTORIC ŞI CULTURAL

1. Cadrul istoric

Prin poziţia lui insulară, la adăpost de multe din luptele care au frămîntat necontenit viaţa popoarelor de pe continent, poporul englez şi-a asigurat de timpuriu condiţii mai favorabile pentru afirmări independente ale geniului propriu şi pentru dezvoltarea unor instituţii specifice.

A înţeles, mai bine decît alte popoare, că e preferabil să facă negoţ decît să poarte războaie. De aici, preţuirea dată ideii de asociaţie. Treptat-treptat, încă din timpuri medievale, această idee a devenit pentru el izvor şi instrument de putere. A întemeiat diferite asociaţii prin care rînd pe rînd oraşele engleze vor ajunge să stabilească relaţii comerciale cu ţările de pe continent. Hansa avea filiale puternice la Londra şi în alte oraşe engleze. Corporaţiile, deosebit de active, şi-au urmărit ţinta cu tenacitate; înţelegeau să intervină şi în politica internă a ţării, în măsura în care aveau de revendicat şi de cucerit libertăţi necesare pentru mersul şi extensiunea operaţiilor de comerţ. Municipalităţile nu se mai mulţumeau cu simpla garanţie regală; vor reclama, în plus, ca privilegiile acordate să fie înscrise într-o cartă, cu stipulări care să cuprindă deopotrivă atît chestiuni de principiu cît şi chestiuni de guvernare. De la luptele dinastice şi feudale din Războiul celor două Roze şi pînă la cucerirea marilor drumuri maritime, condiţie pentru întemeierea ulterioară de monopoluri şi imperii coloniale, în toate judecăţile şi acţiunile poporului englez, concepţia mercantilă va fi de rigoare. Găsim în aceste idei şi deprinderi născute dintr-o concepţie utilitaristă asupra progresului. Poporul este hotărît, energic, capabil de încordări şi sacrificii; procedează de regulă cu prudenţă, se acoperă întotdeauna de forme şi garanţii, dar la nevoie nu se va da în lături de la soluţii de violenţă; crede cu orgoliu în criteriile sale, fără însă ca acestea să-i răpească ori să-i diminueze simţul negocierii; e legat de ideea libertăţilor publice, nu însă pînă a le prefera întotdeauna oricăror calcule şi raţiuni lucrative.

Există impresia că feudalii au ocupat multă vreme primele planuri ale vieţii naţionale. Cronicile vorbesc despre luptele şi ceremoniile lor cu largă consideraţie. Campaniile regilor normanzi, investiturile cavalereşti, autoritatea seniorială, moravurile de curte — ca să nu amintim decît despre acestea — apar în evocări notorii, încărcate de respect. Într-adevăr, nobilii au deţinut întotdeauna domenii şi bogăţii apreciabile; baronii, pe deasupra, s-au complăcut în tot felul de agitaţii, manifestîndu-şi astfel orgoliul

https://biblioteca-digitala.ro

de clasă. Precizăm, totuși, că puterea feudalilor englezi nu a fost mai mare decît a celor de pe continent.

Burghezia a devenit cu deosebire importantă după ce nobilimea de origine normandă a fost în bună parte măcelărită în războiul celor două roze. Orașele, cu dezvoltarea lor comercială, le-au opus întotdeauna cu o forță demnă privilegiile lor, pentru a nu și le apăra, eventual, cu violență și înverșunare. Tactica lor e alta: să lupte pentru libertăți și norme de drept, respectînd însă legalitatea și convențiile stabilite. Pe căi tăcute, fără străluciri exterioare, autoritatea și importanța lor cîștigă teren, devin peremptorii. Regii le acordă dreptul de a percepe taxe, de a înființa tribunale, de a finanța diferite asociații, de a întreține legături cu organizații comerciale din alte țări. Corporațiile orășenești au statute proprii; sînt pătrunse de importanța proprie pînă la egoism și vanitate înaintată. Înlăuntrul lor se practică o ierarhie severă; conducătorii se înconjoară de fast protocolar și revendică în alegerea regilor drepturi egale cu ale nobililor. De situația țărănimii nu se preocupă; în contrast cu prosperitatea lor neîntreruptă, aceasta rămîne mizerabilă. Orașele admit legitimitatea puterii regale; în schimb, pretind autorității ca prin ofițerii și mijloacele ei de constrîngere să intervină, cînd este cazul, împotriva concurențelor interne, împotriva formării de corporații disidente, împotriva intrigilor feudale, eventual și împotriva diferitelor revendicări sau acțiuni venite din afară.

Starea țărănimii, în secolul al XVI-lea, a început să se înrăutățească. Pînă atunci constituise o forță socială și mai ales militară de care trebuia să se țină seama. Din ea s-au recrutat vestiții arcași englezi, care în bătăliile și victoriile de la Crécy, Poitiers și Azincourt, împotriva călărimii feudale franceze și arbaletierilor mercenari, au avut o contribuție importantă.

Aceasta era situația în momentul cînd dinastia Tudorilor se consolidează pe tronul Angliei, către sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea. Dezvoltarea comerțului și a schimbului impuneau ca o dată cu formarea pieței naționale să se procedeze cu hotărîre sporită la unificarea politică a țării. Urmează o perioadă de transformări istorice importante. Prin despărțirea de Vatican, Anglia ajunge în fruntea țărilor protestante. Henric al VII-lea, întemeietorul dinastiei Tudorilor (1485), e ajutat de burghezie în a reduce pretențiile nobililor și a institui o putere centralizată. Urmașul său, Henric al VIII-lea (1509—1547), rupe legăturile cu papalitatea, se proclamă șef al cultului anglican și lichidează proprietățile bisericii, desființîndu-i astfel o dată cu fundamentul economic și o bună parte din puterea ei politică. Eșecul Invincibilei Armade nu înseamnă încă încetarea hegemoniei europene a Spaniei; nu e însă mai puțin adevărat că prestigiul acesteia începea să fie eclipsat și că Anglia putea acum să aspire a deveni mare putere maritimă și colonială.

Orașele, acum, dispun de tradiții constituite. Adăpostesc o populație activă, doritoare totodată și de instrucție. Sînt conștiente de prestigiul lor în creștere. Par din ce în ce mai dispuse ca paralel cu inițiativele și activitățile lor constructoare să întrețină și o atmosferă mai liberă, favorabilă luxului și plăcerilor. Interesul de viață devine mai activ, mai bogat. Omul simte că are înaintea lui domenii largi, în care e chemat să se manifeste. Dezvoltarea materială din jurul său îi dă încredere în forțele proprii. Mentalitatea laică, stimulată prin despărțirea de catolicism, îi dă posibilitatea

https://biblioteca-digitala.ro

de a-și revendica drepturile într-un mod mai energic, mai răspicat. Reiese, mai limpede decît pînă acum, că se poate năzui la ameliorarea condiției umane. Nu este adevărat că omul se naște ca o făptură damnată; există în el posibilități de muncă, de activitate înfăptuitoare, îndreptățindu-l oricînd să primească beneficii și recunoașteri. Viața omenească e făcută să cunoască și epoci de pace, acordînd artelor utile roluri tot atît de importante ca acelea reprezentate de meșteșugul armelor în alte vremuri.

Sînt în curs transformări de seamă, în moravuri și în stilul general de viață. Londra, ca oraș, începe să se înfrumusețeze. Se construiesc locuințe de piatră ori cărămidă arsă, mai confortabile, mai elegante, mai corespunzătoare cu aspirația omului la prestigiu și mulțumire. De la vechile castele feudale, cu zidurile lor austere și atmosfera lor întunecată, se trece la reședințe luminoase, ospitaliere, concepute într-o arhitectură gotică atenuată prin influențe italiene. Gustul pentru mătăsuri, tapițerii, stofe bogate, mobile și îmbrăcăminte luxoasă crește. Nota artistică e la ordinea zilei; constatăm pătrunderea ei în preocupările vremii, și ca delectare a spiritului, și ca formă de prestigiu social.

Evul Mediu și-a încheiat ciclul istoric; o altă formă de civilizație îi ia locul. Anglia, acum, în rînd cu celelalte popoare europene, intră în circuitele Renașterii.

2. Epoca elisabetană

Perioada de plină manifestare a Renașterii engleze are în centrul ei domnia reginei Elisabeta (1558—1603). Se va prelungi și după această dată, pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Epoca este mult prea bogată în realizări și evenimente pentru a o putea cuprinde dintr-o dată, în cîteva linii simple, lapidare. Ca să căpătăm asupra ei o imagine justă, e nevoie s-o privim multiplu, în aspectele și mișcările ei contradictorii.

Pe de o parte, epoca pare încărcată de cruzimi, ipocrizie, absolutism și intoleranță. Bună-credința e disprețuită. Pînă pe treptele cele mai de sus ale societății se practică cinismul, corupția și perversitatea. Setea de bogăție, de lux și de plăceri ale vieții șubrezește resorturile conștiinței comune. Nu există scrupule cînd e vorba să se obțină putere, favoare sau avuții; sînt acceptate, cu ușurință, chiar apostazii și asasinate. Instinctele dezlănțuite de Războiul celor două Roze, ca și cruzimile instituite cu rang de principiu de Henric al VIII-lea, se perpetuează. Pedeapsa cu moartea plutește în aer. Din orice se poate constitui o învinovățire de trădare. Rareori pagină mai însîngerată ca aceea înscrisă de Turnul Londrei, și înainte de Henric al VIII-lea, și de la domnia acestuia încoace. Din culmea splendorii, a puterii, a inteligenței, într-o clipă se pot produce prăbușiri în dizgrație și mizerie. Un ordin din umbră și o judecată sumară, iată tot ce trebuie pentru ca de pe butuc să se rostogolească, în sînge, capete de regi, regine, cardinali și episcopi, pretendenți la tron, demnitari, mari favoriți, oameni de gîndire și de condei. Pe lista lor, rînd pe rînd, vom afla nume ca acestea: ducele de Buckingham, reginele Anne de Boleyn, Catherine Howard și Maria Stuart, contele de Surrey, lady Jane Grey, ducele de Northumberland, contele de Essex, episcopul John Fisher din

https://biblioteca-digitala.ro

Rochester, Thomas More ș.a. Soarta celor mici e tot atît de precară ca a celor mari. E de ajuns o impresie, o supoziție, o delațiune, o mărturie necontrolată, pentru ca un om să fie suspectat, pus sub acuzare, tradus în fața justiției. Dispoziții dure, ca de lege marțială, funcționează curent; delictele acoperă un cîmp larg, amestecînd criterii din tot felul de materii, de la cele civile și economice pînă la cele de ordin politic și ecleziastic. Pentru vini minore, adesea doar prezumate, oamenii sînt însemnați cu fierul roșu și scoși din cetate ori trimiși la moarte. A doua jumătate a secolului al XVI-lea a fost teatrul mai multor schimbări radicale în politica oficială față de biserică: anglicanismul lui Henric al VIII-lea, protestantismul lui Eduard al VI-lea, reacția catolică sub Mary the Bloody, revenirea la anglicanism hotărîtă de Elisabeta.

Regina, cu temperamentul său impulsiv și cu metodele ei de guvernare, întreține această atmosferă și stare de lucruri. E o regină mare, cu calități și intuiții politice ce ies din comun. Este indiferentă în materie de religie; aceasta îi va ajuta să-și consolideze domnia, ținînd o cumpănă egală între catolici și protestanți. Știe să apere interesele Angliei, făcînd în așa fel încît fiecare victorie să însemne pe lîngă o soluție și o consacrare. Este instruită și înțelege sensurile culturii umaniste; știe să acorde oamenilor de artă patronaje de natură să-i asigure din partea acestora admirația, recunoștința și devotamentul. Sir John Davis, în dedicația înscrisă pe una din cărțile lui, *Nosce Te Ipsum*, o proclamă drept „spiritul cel mai bogat din toate timpurile". Cînd poeții o celebrează sub numele de Cynthia, numind-o „frumoasa vestală încoronată", pun în aceasta nu doar îndatoriri protocolare sau măguliri de circumstanță, ci și mărturii ale unor sentimente reale. Are puterea de a se face respectată și chiar iubită. Nimeni nu se gîndește să-i conteste sau să-i pună în discuție suveranitatea regală. Prezența ei imprimă garanție; simbolizează unitate și integritate; întreține un sentiment național de încredere; propagă ideea unei misiuni britanice în lume. Totuși, în atîtea dintre manifestările sale intime sau publice, se dovedește cinică și absurdă. Consideră că-și poate îngădui orice: insulte, sfidări, jigniri, chiar cu personalități ale țării și cu slujitorii ei cei mai devotați. Trimite la eșafod cu ușurință, amestecînd în rațiunea de stat sentimente proprii. Este avară; sub stăpînirea acestei patimi absolvă abuzurile acelora care o servesc. În destule cazuri, din viața oamenilor ca și din problemele libertății de conștiință își face un simplu joc. E vanitoasă și sensibilă la lingușiri. Are mereu impresia că nu i se aduc toate omagiile pe care le merită. Îndeamnă pe poeți să-i închine imnuri și își organizează cortegii somptuoase. Cîteodată părăsește acea politică de cumpănă despre care am amintit; atunci lasă ca inchiziția protestantă să recurgă la practici la fel de dure ca și acelea ale inchiziției spaniole. Este atît de convinsă că are geniu politic și crede cu atîta orgoliu în misiunea ei providențială, încît îi este greu să accepte că vreo lege sau altă considerație ar avea dreptul să-i rețină voința.

Toate acestea, însă, nu trebuie să ne împiedice a vedea că epoca este importantă, reprezentînd pentru Anglia un „secol de aur". Se practică în cuprinsul ei o politică suplă, realistă, ale cărei roade, din punct de vedere național, nu vor întîrzia să se dovedească fericite. Se pun baze sigure pentru uniunea politică a Marii Britanii. Se dau lovituri ireparabile imperiului

https://biblioteca-digitala.ro

colonial al Spaniei. Se acordă ajutor insurgenţilor din Olanda, ceea ce va contribui la o şi mai mare zdruncinare a acestui imperiu. Anglia, acum, dispune de propriii ei corăbieri — Drake, Gilbert, Cavendish, Raleigh — gata să se avînte în lume, sub egidă britanică, pentru descoperirea de pămînturi noi. Biserica anglicană este ajutată să-şi consolideze poziţia; sentimentul creştin rămîne în vigoare, dar într-un fel capabil să dea satisfacţie orgoliului naţional şi procesului început de expansiune în afară. Pentru dezvoltarea flotei se instituie impozite apăsătoare asupra săracilor; concepţia puritană de austeritate e în conflict atroce cu multe atitudini curente, cu predispoziţia comună pentru libertăţile şi euforiile vremii; regalitatea şi parlamentul se găsesc în divergenţă surdă; acestea sînt contradicţii evidente, stăruitoare, nu însă într-atît de puternice şi de imperative, încît sub acţiunea lor tonusul epocii să scadă, renunţînd la ceva din orgoliile şi intensităţile lui.

Perioada se caracterizează, deopotrivă, şi printr-o puternică dezvoltare literară. Iată faptul care, aici, ne interesează îndeosebi. În cuprinsul lui se întîlnesc, se întrepătrund şi se definesc înţelesurile de seamă ale Renaşterii britanice.

Henric al VIII-lea fusese un monarh cu mari intuiţii politice, dar nu şi un egal prieten sau sprijinitor al culturii. Despotismul lui brutal, necruţător, făcuse ca mişcarea literelor şi artelor să stagneze. Soarta pe care o avusese Thomas More plutea în aer ca un spectru, paralizînd o seamă de iniţiative sau silindu-le să se manifeste mai mult în umbră. Sub Maria Tudor, urmaşa lui, se părea că situaţia va deveni mai favorabilă. Dar în vreme ce la Oxford alături de vechile catedre teologice începeau să apară şi catedre mai noi de umanistică, la Cambridge se punea în mişcare o adevărată recrudescenţă scolastică, cu reveniri insistente nu numai la Duns Scotus, ci şi la scolastici obscuri, căzuţi de mult în uitare.

O dată cu domnia reginei Elisabeta aveau să se petreacă schimbări importante. Suveranitatea scolasticii încetează. Asistăm, în campaniile pornite împotriva ei, chiar la unele excese. Nume de doctori scolastici, reprezentative altădată, sînt privite acum cu dispreţ şi ură. Filozofia speculativă e în declin. Părţi întregi din atributele ei trec sau se pregătesc să treacă asupra literaturii. Faptul se leagă de aproape cu climatul politic al epocii. Anglia, de mai multă vreme, trăia sub teama crescîndă a unei invazii spaniole. Atîtea fapte păreau s-o anunţe, şi chiar s-o facă iminentă: politica lui Filip al II-lea, fostul soţ al Mariei Tudor; victoriile repetate ale Spaniei, care la Saint-Quentin zdrobise Franţa şi la Lepanto dispusese de flota otomană; încurajările date lorzilor catolici, pentru care suverana legitimă era Maria Stuart, prizoniera Elisabetei. Cînd în asemenea condiţii s-a produs neaşteptata înfrîngere a Invincibilei Armada, faptul a dat dintr-o dată patriotismului britanic un avînt răsunător. Se crea astfel o stare de spirit propice unei mari dezvoltări literare. În ambianţa ei, Shakespeare, pe atunci tînăr, i-a simţit înrîurirea.

Începutul epocii cunoaşte luptele aprinse întreţinute de radicalismul puritan. Acesta susţinea că într-o societate creştină literatura nu ar trebui să aibă altă sursă de inspiraţie decît *Vechiul* şi *Noul Testament*. De aici, în serii interminabile, izbucniri aspre, intolerante, împotriva acelor poeţi ai vremii care îşi căutau modele în Antichitate sau înţelegeau ca în creaţia

https://biblioteca-digitala.ro

lor să folosească motive din mitologia păgînă. Din tabăra acestora, ca ripostă, se vor ridica proteste puternice, toate susținute cu argumente de doctrină. Sir Philip Sidney, om de spirit, aristocrat pasionat de litere, acela despre care se spune că regina Elisabeta îl numea „bijuterie a secolului", într-o carte a sa, *Apologie for Poetrie* (Apologia poeziei) reclamă pentru gustul literar englez legitimitatea pe care se presupune că i-a format-o și i-a adîncit-o experiența lui de secole. E o rezistență puternică; nu se va intimida, nu va da îndărăt, nici chiar atunci cînd puritanii, deveniți puternici la Londra prin izbucnirea războiului civil, vor impune măsuri severe, printre care și închiderea teatrelor.

Politica de pace instituită cu abilitate și condusă cu prudență de regina Elisabeta va izbuti să încercuie înăspririle ori catastrofele posibile prin deschiderea acestui conflict. Taberele rămîn în ființă, dar nu cu vechile lor crispări, ci oarecum cu putința ca fiecare din ele să-și spună cuvîntul propriu, dobîndind chiar și unele satisfacții. Deocamdată nu sînt de înregistrat fenomene literare ieșite cu totul din comun. Situația, în genere, pare stagnantă; nu se înregistrează capodopere; în plus, stilul scrierilor lasă de dorit, ca și cum acesta ar fi un aspect neinteresant pentru autori. Totuși, procesul e în creștere; în mod surd, prin trepte imperceptibile, dar toate reale și stăruitoare, se constituiau pentru creația literară premise și condiții favorabile. Asistăm la adevărate rebeliuni împotriva ascetismului medieval; în ce privește ascetismul calvin, care într-un fel continua pe cel scolastic, acesta nu avea destulă putere pentru a ține creația literară pe loc, modificînd-o în sensul lui. Teologia, acum, pare a fi renunțat la vechiul ei exclusivism. Pentru mulți, interesul față de lumea materială devine mai viu decît cel dedicat lumii divine. Plutește în aer un înțeles nou, activ, stimulat de mulțimea descoperirilor curente, cu sursele lor neașteptate de îmbogățire și putere. Spiritul vremii pare tot mai dispus spre cunoaștere, spre investigație, spre explorări îndrăznețe. El reclamă raporturi mai pline, mai substanțiale, cu umanitatea. Consideră că natura umană închide în ea resorturi care pînă acum au stat în umbră, dar care de acum înainte trebuie solicitate cu un interes nou, cu o hotărîre regenerată.

Se lucrează asupra limbii, cu preocuparea ca aceasta să capete mai multă siguranță, mai multă suplețe, mai multă articulare intimă; toate acestea pentru ca limba să poată exprima nuanțat, fără stîngăcii și ezitări, cuceririle gîndirii și sensibilității moderne. Scriitorii încep să devină conștienți atît de lipsurile limbii cît și de lipsurile lor personale; îi vom vedea, deci, căutînd căi de perfecționare, alegîndu-și modele, consultînd surse de informație.

Cultura clasică își face drum, în mod activ, cu hotărîre. Întreaga națiune — s-ar zice — o acceptă cu încredere. La început, într-adevăr, ceea ce determinase această tendință fusese mai mult o curiozitate, în felul ei naivă, copilăroasă; curînd însă curiozitatea avea să se transforme într-un interes susținut și eficient. În limbă, propriu-zis, nu întîlnim influențări demne de semnalat; ce conta mai cu seamă, în acest contact cu cultura clasică, este lărgirea de orizont, atît ca bogăție de idei, ca gîndire emancipatoare, cît și ca sentiment al formei artistice.

Alte influențe străine, din sfera clasică sau modernă, se bucură de primiri la fel de binevoitoare. Italia și Franța stau în frunte. Spenser, fără a

https://biblioteca-digitala.ro

trăda ceva din inspirația lui poetică profund engleză, împrumută din Petrarca, Ariosto și Torquato Tasso. Southwell, în poemele lui religioase, se resimte de spiritul misionar deprins în colegiile de la Roma. Marston, Hall și Gascoigne, ca reprezentanți ai satirei, sînt îmbibați de modele latine și italiene. Sonetele și cîntecele lui Sir Philip Sidney cuprind imitații din poeți italieni și spanioli. John Donne, întemeietor al unei școli de poezie a ideilor, toarnă un material de autentică simțire engleză în forme împrumutate de la clasici: satiră, elegie, epigrame ș.a. Abraham Cowley, în poezia sa lirică, mai cu seamă în odele sale de iubire, este tributar lui Pindar și Anacreon. Richard Crashaw, poetul religios de un colorit mistic puțin obișnuit la englezi, debutează printr-o culegere de poezii latine. John Cleveland, poet și în același timp profesor de retorică la Cambridge, realizează în puritățile sale de stil norme și rigori clasice. La mulți din aceștia, în felul cum îi vedem căutînd formulări originale, sclipiri ale expresiei, ornamente grațioase, bizarerii sau asociații îndrăznețe, recunoaștem mode, influențe și procedee italiene de *concetti*. Dryden, în partea cea mai autentică a creației sale, poezia lirică, are în minte modelul odelor pindarice; înspre sfîrșitul vieții sale — s-ar spune ca o profesiune de credință și ca o confirmare a credinței lui literare — ia inițiativa unei colecții de traduceri din poeții latini Persius și Juvenal. Începînd din 1611, George Chapman va da la iveală succesiv, folosind forma versului englez de patrusprezece silabe, traduceri integrale ale *Iliadei*, *Odiseei* și *Batrachomiomachiei*. Realizarea e grandioasă; în lumina ei putem aprecia cît drum se străbătuse și cît de matură, de esențială, se dovedea pătrunderea umanistă în cultura engleză a vremii.

Romanul e reprezentat prin scriitori caracteristici ca Sir Philip Sidney, John Lyly și Robert Hall, toți influențați într-un mod sau altul de clasicism. Primul, în *The Comtess of Pembroke's Arcadia* (Arcadia contesei Pembroke), transpune în manieră engleză o poveste poetică de iubire, încărcată cu elemente pastorale și mitologice împrumutate din scriitori italieni și spanioli, în speță Sannazzaro și Montemayor; cel de-al doilea, prin romanele sale avînd în centrul lor personajul Euphues, bun vorbitor, tip de pedant modern, dă semnalul unei mode și afectări stilistice pe care numeroși scriitori din epocă o vor adopta integral sau în parte; ultimul, într-un roman satiric, *Mundus alter et idem*, dezvoltă o temă politică: principiul democratic, cînd aplicarea lui nu este îndeajuns de supravegheată, poate duce la moleșiri dăunătoare fiecărui individ în parte și colectivității în genere.

Tot atît de ilustrative sînt și o seamă de scrieri doctrinare, filozofice ca fond tematic, dar îmbrăcate ca mod de prezentare și de susținere în haină literară. În centrul acestora se află *Instauratio magna*, vastă sinteză a lui Francis Bacon, cuprinzînd în ea părți epocale ca *De Dignitate et Augmentis Scientiarum* (Despre demnitatea și dezvoltarea științelor) și *Novum Organum* (Noua Logică). În aceasta din urmă sînt puse bazele inducției ca formă de raționament și ca metodă pentru cunoaștere prin observație și experiență. Găsim aici atitudinea unui spirit care se eliberează de sub tutela scolastică. Filozofia se desparte de teologie; rațiunea își ia independența față de credință. Se numără cauzele care în trecut au împiedicat progresul cunoașterii și care, în anume măsură, continuă să-l împiedice. Silogismul — adică raționamentul scolastic — este propriu pentru a stabili legături între noțiuni

https://biblioteca-digitala.ro

și judecăți, dar nu și pentru a descoperi ori a verifica principiile științei. Mai trebuie să știm că gîndirea poate fi ținută pe loc de idei fixe, dogme, prejudecăți, fantome ale minții, toate acestea alcătuind categorii cărora filozoful le dă o denumire sugestivă: *idoli*. Și anume: *Idola tribus* (defecte ținînd de natura umană), *idola specus* (trăsături proprii individului), *idola fori* (greșeli născute din felul comun de vorbire), *idola theatri* (erori provenite din idei, dogme și școli filozofice). Mesajul inclus în acest tablou era de fapt mesajul epocii și al unei întregi mentalități renascentiste. Înțelesul lui răsună limpede: există multe cauze de erori, dar aceasta nu trebuie să ne descurajeze; trebuie însă ca mintea omenească să reziste prejudecăților și să le alunge; este condiția primordială pentru a se păși cu autoritate spre cunoaștere și putere adevărată.

Acestea spun mult, dar nu totul. Mărginindu-ne aici, nu am avea decît în parte imaginea renascentistă a epocii elisabetane. Trebuie să adăugăm și manifestările de teatru. Dintre toate genurile reprezentate în epocă, genul dramatic este cel mai frecvent, cel mai constituit. Mai precis: este genul cel mai complex, mai activ, mai extins pe largi suprafețe ale societății, mai prezent și mai străbătător în diferitele straturi ale acesteia. Este — putem spune — genul încărcat într-un mod aparte de realitățile și chemările epocii. Nu există idee, sentiment, inițiativă sau întrebare contemporană care, într-un fel sau altul, să nu-și găsească pe scena de teatru expresie și răspuns. Apar pleiade întregi de scriitori dramatici. Mulți dintre ei au formație universitară. Se simt atrași de lumea actoricească, cu nota ei boemă și cu pornirile ei de frondă împotriva unor rigori îmbătrînite ale societății; îi fascinează concepția ei mai liberă, dispusă să înfrunte prejudecățile și să ia atitudini curajoase. Într-un fel — vom vedea — trupele de actori erau încă lăsate la marginea societății; într-altfel însă ele aveau de împlinit funcțiuni de care epoca resimțea nevoie. Teatrul se află în atenția comună; înverșunarea și lipsa de calm a celor care încercau să-l condamne ori să-l ignoreze nu fac decît să-i confirme actualitatea. Totul — se pare — așteaptă proba de foc a scenei: și viața politică, și viața socială, și psihologia vremii. Spectacolul devenea adesea, pe deasupra laturilor lui gălăgioase de divertisment popular, punct de plecare ori canava pentru transpuneri și dezbateri reieșite din mișcările și ecourile epocii.

Dacă e adevărat că secolul elisabetan poate fi pus ca ilustrare de cultură în rînd cu secolul lui Pericle sau cu secolul clasic din Franța, atunci ceea ce ni-l poate înfățișa ca atare este în primul rînd creația lui de teatru, cu complexitatea ei de manifestări și implicații.

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL ENGLEZ AL RENAŞTERII (II)

FENOMENE PREGĂTITOARE. INFLUENŢE POPULARE ŞI CULTE. SPRE CONSTITUIREA UNUI TEATRU NAŢIONAL

1. Aspecte generale în mulţimea manifestărilor de teatru

Timp de aproape şase decenii, mergînd spre ultima parte a secolului al XVI-lea, întîlnim în viaţa britanică un puternic curent de afirmare şi regenerare a mişcărilor de teatru. O putem numi perioada de pregătire a epocii elisabetane şi, totodată, perioada în care începe să se configureze teatrul naţional englez. Procesul cuprinde aspecte multiple; va fi nevoie să ne ocupăm şi de unele din aceste aspecte în parte, şi de unitatea lor contextuală. Avem de-a face cu un capitol caracteristic, cuprinzînd înfăţişări şi semnificaţii intrate adînc în istoria şi mentalitatea poporului britanic.

Gustul pentru teatru, activ şi altădată, ni se înfăţişează acum într-o mult mai pronunţată dezvoltare. Formele tradiţionale, în genere, continuă să se manifeste. Dar apar şi inovaţii ori înţelesuri inedite, dovedind că miracolele şi misterele, în forma lor clasică, nu mai erau în măsură a satisface nevoile publicului. Atenţia acestuia e captată acum de farse, interludii şi comedii. Spectatorii, care sînt din ce în ce mai mulţi, reprezentînd categorii şi trepte sociale diferite, le reclamă insistent. Putem desluşi în aceasta şi o modă, dar şi o formă de incipienţă, denotînd un proces care curînd va deveni puternic şi caracteristic.

În şcoli şi în colegiile universitare, pătrunderile umaniste sînt din ce în ce mai frecvente. Multe din aceste pătrunderi au caracter de teatru. Se organizează reprezentări de piese clasice, în prelucrări semnate de profesori şi magiştri. Rolurile sînt deţinute de învăţăcei; există mărturii contemporane că aceşti învăţăcei le interpretau cu însufleţire şi că în viaţa interioară a colegiilor asemenea reprezentări dramatice lăsau impresii puternice.

Notăm că la Londra colegiile Şcolii de Drept (*the Inns of Court)* se bucurau de o reputaţie aparte, printre altele şi pentru că în prelucrările lor clasicizante includeau de regulă şi elemente de teatru popular. Tinerii corişti ai Capelei regale executau, pe lîngă obişnuitele lor cîntări religioase, şi repertorii dramatice. Se citează şi alte şcoli cu preocupări asemănătoare, în speţă cele de pe lîngă catedralele de la Westminster şi Sfîntul Paul.

Pe planuri mai de sus — curtea regală, sferele aristocratice, viaţa mondenă — spectacolele se resimt de mode şi influenţe italiene. Aici îşi face drum o notă exterioară de fast, de lux, de bogăţie strălucitoare. Începînd din timpul domniei lui Henric al VIII-lea, încoronările, evenimentele

https://biblioteca-digitala.ro

din familia regală, intrările triumfale, banchetele de stat ca și alte împrejurări festive dau loc la serbări și înscenări impresionante. Întocmai ca în serbările florentine sînt folosite alegorii mitologice, scene pastorale, evocări istorice, mișcări coregrafice, dresaje de animale. Costumul, muzica și dansul devin de rigoare. Tematica acestor manifestări nu păstrează o ordine anumită. Motive bachice apar lîngă scene de legendă din ciclul arthurian, tot așa cum jocuri de nimfe și de gnomi alternează cu episoade din lupte sau vînători feudale. Totul e să se creeze mișcare, ornamentație, desfătări ale simțurilor, atmosferă de prestigiu prin lux și opulență. Se recurge adesea la servicii ale actorilor profesioniști, instruiți în consecință de maeștri și specialiști străini. Nu lipsesc nici demonstrațiile de amatori, în ale căror distribuții figurează uneori însuși monarhul, înconjurat de mari seniori și de femei frumoase din aristocrație. Se revarsă bețiile de forme și culori ca în picturile flamande. Fenomenul, deocamdată, pare făcut mai mult pentru încîntări de suprafață. Nu e mai puțin adevărat însă că în dosul lui putem desluși și trăsături înspre un sentiment sporit al vieții, pătruns de sensurile naturii și de îndreptățirea omului la bucuriile existenței.

Oricum, faptele nu au încă adîncime. S-ar fi putut ca ele să rămînă și mai departe fără rădăcini, fără urmări în viața spirituală a țării; ce le-a salvat, dîndu-le autenticitate și statornicie, e intrarea în joc a unor puternice inițiative și manifestări populare. Drumul spre constituirea teatrului național englez pleacă în bună parte de la aceste realități.

Trupele de actori se înmulțesc; treptat-treptat ajung să împînzească întreaga țară. Nu există localitate de o anumită importanță în care din cînd în cînd acestea să nu-și așeze cortul. Vechile *pageant*-uri — platformele ambulante pe care se dădeau reprezentații — nu au dispărut de tot; apar încă din loc în loc, dar incluzînd în repertoriile lor din ce în ce mai multe elemente profane. În jurul lor, în zile de sărbători sau la bîlciuri, se adună încă popor numeros, dar dispus mai mult pentru petrecere și stări de euforie decît pentru reprezentări și emoții religioase.

Precizăm însă că situația acestor trupe de actori nu era ușoară. Aveau de întîmpinat tot felul de greutăți din partea autorităților comunale și bisericești. Cele dintîi le învinovățesc de evaziune fiscală, de corupție, de viață dezordonată; celelalte, stăpînite de impresia că reprezentațiile actorilor sustrăgeau pe credincioși de la slujbele religioase, vedeau în aceștia corupători de suflete, stricători de moravuri. Într-un raport din 1580 către ministrul de interne, Fletwood — funcționarul înalt, „sergent al legii", cu atribuții ca acelea pe care azi le-ar avea un prefect de poliție — ținea să sublinieze că „în țară" trădările și neregulile s-au înmulțit. Cauza: actorii, această „speță de oameni leneși care a fost odioasă tuturor republicilor bine chibzuite", care cu jocurile lor atrag tineretul, îl abat de la îndeletniciri serioase și îi „otrăvesc" cugetul. Încă tîrziu, în 1597, lordul-primar al Londrei nu se sfia să afirme că teatrele sînt „maidane de corupție, unde se întîlnesc și își dau mîna vagabonzi, hoți de cai, proxeneți, trișori, escroci, trădători și mulți alții, toți leneși și periculoși". Cîteodată li se adaugă și unele judecăți simpliste, dispuse să pună pe seama lor diferite cataclisme, ca molimi, cutremure, furtuni devastatoare, decese neașteptate ș.a. Apariția și creșterea mișcării puritane va contribui de asemenea

https://biblioteca-digitala.ro

ca aceste piedici să se înăsprească, uneori în forme de-a dreptul intolerante. În special la Londra, puritanii mergeau pînă la a cere chiar suprimarea spectacolelor dramatice. Într-un fel, s-au aflat la un pas de victorie, întrucît în 1600, printr-un ordin adresat ofițerilor municipali și judecătorilor de pace din Londra, Consiliul privat autoriza funcționarea doar a două teatre: unul în Middlesex și altul în Surrey (teatrul Globe). Măsura ar fi lăsat pe drumuri mulțimi întregi de actori. Din fericire, ea n-a fost aplicată; era prea împotriva evidenței și a spiritului vremii pentru a nu se găsi mijloace de eludare, adesea chiar cu concursul camuflat al oficialității.

La început se părea că acestea sînt doar întîmplări locale; cu timpul însă procesul s-a întins, căpătînd proporții acute. Nu arareori împotriva actorilor se iau măsuri drastice. Sînt asimilați cu vagabonzii și urmăriți în consecință. Ca să se apere, ca să capete mai multă libertate de mișcare, în special ca să evite sancțiunile necruțătoare cerute de legea vagabondajului, actorii recurg la patronaje din sfere înalte[1]. Nobilii și demnitarii înscriu trupele actoricești pe listele lor de servitori. Vom înregistra, în această privință, chiar și unele întreceri. A patrona o trupă de actori devenea pentru familiile aristocratice o chestiune de blazon. Monarhul însuși consfințea faptul prin exemplu personal. Oficial, actorii încep să se numească „servitorii lordului-amiral", „servitorii lordului-cancelar", „servitorii lordului-șambelan" ș.a.m.d. Curînd vor apărea și actorii „servitori ai Majestății-Sale". În 1574, trupa contelui de Leicester obține prima patentă regală; prin aceasta, regina acorda trupei privilegiul de a reprezenta indiferent ce repertoriu pe scene de la Londra și din provincie. Se citează și cazul altor trupe cu drepturi asemănătoare: a lordului Strange, a contelui de Warwick, a lordului Derby ș.a.

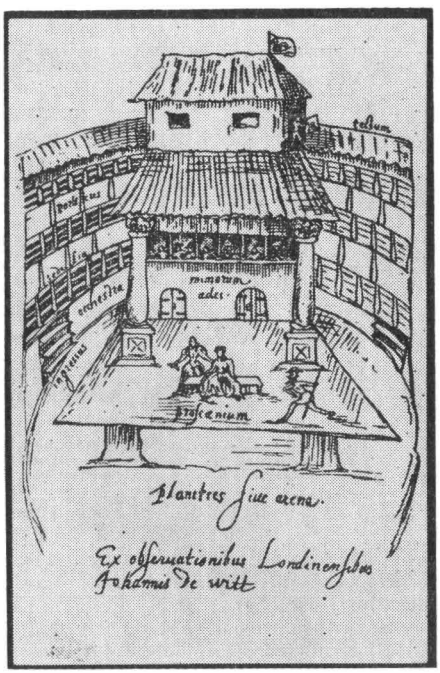
Nu înseamnă însă că toate greutățile au luat sfîrșit. Cităm, în primul rînd, cenzurarea oficială a repertoriului. Încă de la începuturile dramei moderne exista o proclamație regală care interzicea ca piesele de teatru să includă pasaje ori situații de natură să prejudicieze statul și biserica. În 1598, măsura a fost reînnoită de către Consiliul privat, instituindu-se pentru paza ei un consiliu de cenzură compus din arhiepiscopul de Canterbury, lordul-primar și maestrul de jocuri, acesta din urmă ca demnitar al curții regale. Nu am putea spune că acest consiliu a procedat cu fanatism și intoleranță. Trebuie totuși să amintim că uneori rigorile lui au încercat să opereze chiar asupra unor autori reputați ca Nash, Marlowe, Ben Jonson, Chapman și Shakespeare însuși. E caracteristic, în această privință, versul dintr-un sonet: „artă pe care autoritatea o reduce la mutism" (LXVI, 9). În plus, se invocă mereu noi pretexte pentru ca oprobriul împotriva trupelor de actori și a meseriei de actor să continue, fie și pe deasupra garanțiilor

[1] În actul 16 din anul 1572 al domniei elisabetane, în capitolul V, paragraful 5, se prevede: „...Și pentru a determina în mod limpede care sînt indivizii care potrivit acestui articol de lege trebuie considerați drept ticăloși, vagabonzi și cerșetori nărăviți, și care trebuie să primească pedeapsa prevăzută pentru cei ce duc o asemenea viață, se ordonă prin prezenta ca toți mînuitorii de arme, ursarii, actorii *(common players)* și menestrelii care nu țin de un nobil din regat sau de o persoană de rang înalt, și care călătoresc fără licență eliberată de doi judecători de pace, indiferent în ce ținut s-ar afla, să fie suspectați și considerați ca ticăloși, vagabonzi și cerșetori nărăviți, căzînd sub prevederile acestei legi..."

https://biblioteca-digitala.ro

regale și aristocratice. Municipalitatea din Londra, în special, va stărui să-și păstreze drepturi de control asupra reprezentațiilor dramatice. La un moment dat, anume măsuri fiscale și administrative luate de lordul-primar amenință formațiile de teatru cu ruina. Pentru a se evita o asemenea eventualitate, actorii iau hotărîrea să se refugieze între Sfîntul Paul și Tamisa, pe locul unei foste mănăstiri dominicane, Blackfriars, cartier tot în incinta cetății, dar beneficiind de oarecare independență față de autoritatea municipală. Inițiativa s-a dovedit fericită. Construcția de teatru ridicată aici, și bineînțeles viața dezvoltată sub acoperișul ei, își vor lega numele de principala tradiție a scenei britanice. În 1589 formația cuprindea șaisprezece actori, pe lista cărora la numărul 9 figurează George Peele, iar la numărul 12 Shakespeare. Cu timpul vor fi construite și alte localuri stabile. La începutul secolului al XVII-lea funcționează la Londra douăzeci de teatre, dintre care unele vor rămîne celebre prin numele mari de autori și actori care le-au ilustrat. Cu fiecare din aceste teatre se fac pași înainte; o dată cu ele, treptat-treptat, diferitele prejudecăți și rezistențe cedează înfrînte. Teatrul elisabetan le datorează părți întinse din cuceririle și victoriile lui.

Pînă la construirea de localuri stabile, oarecum și paralel cu aceasta, reprezentațiile de teatru la orașe se dădeau în curți interioare de hanuri. Scena — o estradă improvizată, susținută prin stîlpi de lemn — era lipită de latura din fund a pătratului. Uneori înainta în interiorul acestui pătrat, lăsîndu-se aproape înconjurată de public. Decorurile, în primele timpuri, lipseau aproape cu totul; ulterior vor fi introduse unele elemente — o mobilă, un panou, o inscripție sumară — operabile ca putere de sugestie nu prin ele însele, ci prin bunăvoința spectatorilor. Efectiv, această bunăvoință a existat aproape întotdeauna. Se manifesta mai ales sub forma unei imaginații încălzite, generoase, gata să dea realitate și proporții unor figurări mediocre, să admită treceri repezi dintr-un loc în altul sau dintr-o epocă în alta, să suporte zece schimbări de cadru într-un singur act, să îngăduie ca în rolul unei regine sau în orice alt rol feminin să joace bărbați, să considere că doi-trei figuranți aduși pe scenă puteau reprezenta o armată întreagă, să ia cîteva zurăituri de tobă drept tumultul unei lupte, și nu a unei lupte oarecare, ci a uneia avînd în fruntea ei comandanți de talia lui Cezar, Coriolan, Henric al V-lea sau Richard al III-lea.



Reprezentație în teatrul The Swan din Londra. Desen de Jan de Witt, 1596. Biblioteca din Utrecht.

https://biblioteca-digitala.ro

În prologul la *Henric al V-lea*, Shakespeare pune pe seama corului gînduri ca acestea:

...Dar să iertați, vă rog,
Nevrednicului cuget ce-ndrăznește
S-aducă o poveste-atît de mîndră
Pe-aceste biete scînduri. Cum se poate
Să-ncapă-ntr-un asemenea coteț
Nemărginirea șesurilor Franței,
Iar într-un cerc de lemn să-nghesuim
Atîtea coifuri ce-ngrozeau văzduhul
La Azincourt?...

Și mai departe:

Pliniți cu gîndul lipsurile noastre
Și-n fiecare om văzînd o mie
Oștiri închipuite plăsmuiți.
Va trebui să-nveșmîntați cu mintea
Pe regi în za, purtîndu-i ici și colo,
Sărind deasupra veacurilor scurse,
Strîngînd a vremii trudă într-un ceas...[1]

Nu e mai puțin adevărat că existau și situații cînd scenele de masă căpătau proporții, pitoresc și strălucire. Marlowe e socotit drept maestrul unor mijloace menite să creeze pe scenă mari efecte baroce. Tamerlan apărea pe scenă în carul său tras de regii făcuți prizonieri, rotind pe deasupra capetelor lor un bici năprasnic. Într-o scenă precedînd distrugerea Damascului, din orașul asediat veneau grupuri de fecioare cu ramuri de laur în mîini pentru a implora tiranului îngăduință. Iar Elena, în *Faust*, purta veșminte minunate și se înfățișa lui Faust înconjurată de un număr mare de amorași.[2]

Dacă decorurile puteau fi reduse la minimum, costumelor însă li se dădea o importanță aparte. Faptul e confirmat în diferite relatări și documente contemporane. Trupele de teatru își făceau din aceasta un titlu de mîndrie; își măsurau importanța, printre altele, și prin bogăția garderobei. Din însemnările lui Henslowe aflăm că Alleyn poseda o întreagă colecție de mantale festive, costume antice, costume medievale, unele dintre ele de confecțiune franceză și venețiană. Interesa îndeosebi efectul optic; actorii țineau să apară în costume impresionante, chiar dacă aceasta nu corespundea cu situația din piesă sau cu rangul social al personajelor în cauză.

Nu înseamnă însă că preocuparea de a se da prin costum culoarea epocii era exclusă. În special erau în atenție costumul antic și costumul medieval. Cavalerii purtau cămăși de zale, coifuri, armuri; modelul era luat de la serbările de turniruri care se organizau încă ocazional. Figurile de la curte puteau fi recunoscute pe scenă după îmbrăcămintea somptuoasă, multicoloră. Burghezii purtau pe scenă îmbrăcămintea lor tipică de sărbătoare. Servitorii arborau livrele speciale; după tăietura și mai ales după culoarea lor se deducea cărui nobil sau cărei case îi aparțineau. Cei din stările de jos veneau pe scenă cu hainele lor de toate zilele. Războinicii aveau obliga-

[1] Traducere de Ion Vinea.
[2] Cf. Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. III, Salzburg, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

Copertă la o ediție *Fulgens and Lucres*, 1520

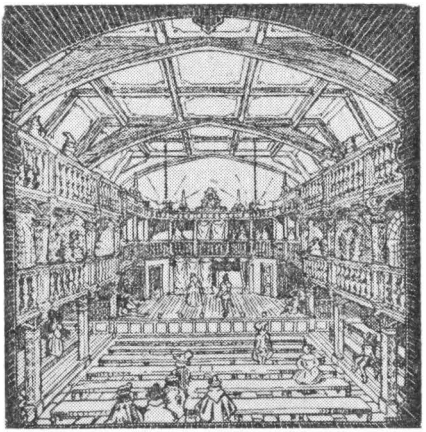
toriu ținuta de campanie, cu coif și zale. Era o convenție de teatru ca regii să apară întotdeauna cu coroana pe cap. Richard al II-lea, abdicînd, ca semn al acestei hotărîri, își ia de pe cap coroana și o predă lui Bolingbroke (IV, 5); Henric al IV-lea, în camera lui de bolnav, ține coroana lîngă el (IV, 5). Femeile de moravuri îndoielnice purtau rochii lungi, largi, făcute din voaluri sau tafta de culoarea văpăii. Evreii (Barrabas, Shylock) aveau de asemenea o înfățișare a lor caracteristică: haină lungă, neagră; de asemenea mască, cu nas mare și barbă roșie. În *Tragedia spaniolă*, în instrucțiunile pe care Hieronimo le dă în vederea spectacolului introdus, se află o seamă de precizări cu privire la costumarea personajelor; Soliman, de exemplu, trebuia să poarte un turban turcesc, să aibă mustață neagră și iatagan; în tot teatrul elisabetan, iataganul va fi semn distinctiv pentru eroii orientali. Amintim și frecvența bijuteriilor. Se citează, mai cu seamă, că în actul I Tamerlan și soția sa apăreau împodobiți cu multe bijuterii scumpe.

Se folosea și un costum special, pentru personajele care pe scenă trebuiau să treacă drept invizibile. Consta dintr-o manta lungă și largă, făcută din materie suplă, de culoare deschisă, și dintr-un văl care trebuia să acopere toată figura. Henslowe presupune că e costumul pe care îl purtau pe scenă Mephistopheles în *Faust* al lui Marlowe, sau Oberon în *Visul unei nopți de vară*, sau Ariel în *Furtuna*.

Mai purtau măști, în afara personajelor amintite, și alți actori, însă nu atît pentru a sublinia caractere, cît pentru a reliefa detalii exterioare. Astfel, maurii erau desemnați prin măști negre.

Publicul acestor reprezentanții avea înfățișarea lui aparte. Constatăm, mai întîi, componența variată: marinari, soldați, hamali, negustori de toate categoriile, militari, funcționari, aristocrați, parte din aceștia în ținuta lor obișnuită, parte în haine de sărbătoare și parte travestiți, pentru a nu fi recunoscuți de cei din lumea lor. În opinia păturilor de mijloc, teatrul nu se bucură de considerație, necum de favoare. Diferiți cercetători și istorici socotesc că multe din manifestările ostile ale puritanismului găseau în această rezervă a păturilor de mijloc un important punct de sprijin. De fapt, problema nu este atît de simplă pe cît pare. E greu să admitem că acest teatru ar fi trăit mai mult prin protecția aristocraților sau că nu ar fi avut de partea lui decît adeziunea unei lumi de disponibili, gata să vadă în el o formă modernă de *panem et circenses*. O evoluție ca aceea pe care o întîlnim în teatrul elisabetan, ajungînd să cuprindă în ea un întreg univers uman și a dezbate mari probleme ale existenței, nu putea să se petreacă pe simple porțiuni, la suprafață, fără ancorări și solicitări de adîncime în tot mecanismul de viață, de gîndire și de sensibilitate al unei societăți anumite.

https://biblioteca-digitala.ro



Interiorul teatrului *Blackfriars* (1600). Reconstituire după G. Popham Forest.

În teatre existau locuri ieftine, mijlocii și scumpe, pentru toate pungile și rangurile. Publicul de rînd ședea în picioare în spațiul de jos al perimetrului sau umplea puținele locuri din față. Demnitarii și oaspeții de seamă ocupau locuri pe laturile scenei. Diferiților nobili li se rezervau galeriile de la etajul hanului. În spatele acestora se aflau camerele de locuit; adesea se închiriau și acestea, pentru petreceri vesele în antracte ori pentru întîlniri misterioase. Femeile din aristocrație arborau toalete și bijuterii. Trecem cu vederea peste faptul că aceste podoabe puteau să facă notă discordantă cu nota populară de la parter. Important e că reuniunile aveau viață; domnea în ele un freamăt intens, o comunicare generală, punctată adesea cu participări frenetice.

Se fac reflecții cu glas tare; aprobările sau dezaprobările față de piesă ori față de jocul actorilor sînt manifestate gălăgios, dezordonat. Spectatorii din diferite puncte ale parterului schimbă între ei replici provocatoare, multe cu caracter licențios. Toți — și cei de jos, și cei de la balcoane — se simt bine laolaltă. În timpul reprezentației, ca și în pauze, sînt mulțumiți că pot fi ei înșiși, fără artificii și convenții. Fumează (notăm că tutunul era recent introdus și constituia o modă), discută, joacă zaruri sau cărți, azvîrlă cu mere unii în alții, nu se sfiesc să și înjure sau să izbucnească în replici îndrăzneațe. Gustă cu toții și plăcerile delicate, și truculențele. Pe deasupra atîtor distanțe— de rang social, de avere, de instrucție — alcătuiesc ca vibrare sufletească o umanitate unitară. Se găsesc într-o reuniune de petrecere; dar, totodată, se constituie și o stare comună de conștiință. Prin vibrarea lor colectivă, aceste mulțimi de spectatori alcătuiau un *public*; nimic mai firesc, deci, ca acest public să nu rămînă la manifestări și euforii de moment, ci să pretindă mai mult, să aspire mai departe, să pășească pe trepte adevărate de simțire artistică.

E nevoie să amintim o seamă de date și asupra actorilor. Din clipa în care s-a ajuns la teatre stabile, atît situația lor socială cît și cea materială încep să fie mai bune. Actorii profesioniști se împart în două categorii: societarii (*associates*), care participă la beneficii, și pensionarii *(boarders)*, care se află la dispoziția celorlalți ca salariați. Unii au o viață onestă, mai liniștită. Vor agonisi chiar și oarecare avere: Burbage, Heminges, Condell, Shakespeare însuși. Mulți însă rămîn cu trăsăturile lor boeme. Cheltuiesc tot ce cîștigă, fac datorii pe care în genere nu se mai gîndesc să le achite, își petrec timpul în taverne, se complac în aventuri amoroase ori în atitudini libertine, par mulțumiți cînd provoacă ori întrețin în jurul lor o atmosferă de rumoare și scandal. Pe scenă sînt admirabili ca talent și probitate actoricească; dar în lume se comportă detestabil. Unele cazuri

https://biblioteca-digitala.ro

de viață neregulată — Nash, Peele, Lodge, Marlowe — au rămas proverbiale.

Cele arătate pînă aici ne ajută să înțelegem că devenea posibilă constituirea unui teatru național. De la curți interioare și galerii de hanuri se trecea la clădiri de teatre propriu-zise; existau actori, se forma o mentalitate actoricească, tot așa cum se definea și un public. Trebuia, acum, să se pășească și la întocmirea de repertorii. Faptul e aproape. În împlinirea lui — vom vedea — inițiativa și contribuția actorilor sînt factori de seamă. Procesul însă e complex; va fi nevoie deci ca în rețeaua lui de acțiuni și interferențe să străbatem metodic, folosind pentru aceasta cîteva linii directoare.

2. Spre constituirea unui repertoriu național. Inițiativa actorilor

În această perioadă pregătitoare — de altminteri ca și în perioada elisabetană propriu-zisă — creația dramatică este susținută în mare măsură de autori care sînt totodată și actori.

Ne gîndim, anume, la generații de actori în care avem de numărat, într-una pe Tarleton, Kempe, Wilson, Armyn ș.a., în alta pe Kyd, Greene, Nash, Lodge și Peele. Prima părea specializată în farse, după modele luate din *commedia all'improviso* a italienilor. Cel care o însufleţea era Tarleton, bufonul reginei, om de o urîțenie proverbială, dar scînteietor ca vervă, ca intuiție comică și ca putere de a imprima ritmul său de joc întregii echipe. Cealaltă generație se caracterizează printr-o mai pronunțată mentalitate scriitoricească. Autorul și actorul se întîlnesc în aceeași persoană, devin o unitate spirituală, nu prin suprapunerea de criterii, ci prin integrarea acestora. Nu se mai improvizează tot timpul; piesele încep să fie scrise mai atent, mai sistematic, iar actorii sînt ținuți să-și învețe rolurile, respectînd textele stabilite. Dispare exclusivitatea notei comice; acesteia i se adaugă elemente noi, unele de natură a da acțiunilor adevăr și realitate, altele menite să creeze un climat liric. Acești actori nu au întotdeauna instrucția necesară, nici timpul trebuitor pentru a selecta cu grijă materialul ce li se oferă. Au însă o intuiție pătrunzătoare, un instinct sigur al situațiilor dramatice. Își iau subiectele de unde le găsesc, trecînd cu ușurință peste anacronisme sau necorespondențe. Se fac împrumuturi frecvente din spanioli și italieni. Boccaccio și Ariosto par autorii preferați. Influențe venite din afară se împletesc cu teme locale. Sînt aduse la lumină legende medievale, cu mulțimea lor de eroi populari și cu aventura lor războinică. Se împrumută episoade istorice — regele Ioan, Eduard I, Richard al II-lea — din cronicile lui Holinshed; faptul va continua pînă tîrziu, în creația lui Shakespeare. Vor pătrunde și ecouri ale unor evenimente contemporane de pe continent, în speță masacrul din Franța în noaptea sfîntului Bartolomeu.

Piesele construite cu aceste elemente au caracter compozit. Personaje reale evoluează alături de altele fictive; se confundă legenda cu istoria; apariții mitologice creștine (îngeri, sfinți, draci) sînt puse să stea alături de reînvieri păgîne (zei, muze) sau de eroi din baladele populare. Unele piese sînt scrise în proză, altele în versuri; totul — parcă — în virtutea întîmplării. Incontestabil, există o preocupare, o aspirație spre forma

https://biblioteca-digitala.ro

frumoasă, însuflețită și comunicativă; însă nu e mai puțin adevărat că întîlnim încă destule pasaje grotești, cu vulgarități și indecențe. Se recurge la mijloace capabile să creeze impresie scenică, să asigure spectaculozitatea: jocuri de artificii, muzică, dansuri, tablouri vivante.

Privite din afară, toate acestea ar putea să pară drept un amestec inform, haotic. Trebuie să recunoaștem însă că acest amestec plăcea; este în gustul vremii, antrenează și cucerește. Atrăgea, desigur, și prin partea lui pitorească, dar și prin bogăția de aspecte, în felul ei nouă și promițătoare. Cu timpul, prin lucrarea poeților și prin colaborarea cu publicul, din pasta acestor acumulări de material se vor configura specii precise: dramă istorică, dramă fantastică, dramă burgheză, dramă pasională, dramă feerică, dramă comică ș.a.

Richard Tarleton. Gravură contemporană în lemn.

Întîlnim, puse la un loc, elemente și situații cu înfățișare disparată: dezbateri filozofice, discuții de teologie, pamflete, lecții de istorie sau de geografie, aluzii la probleme și preocupări de știință, disertații morale, reflecții de politică generală sau locală, celebrări lirice ș.a. Faptul nu este și nici nu putea să fie întîmplător. Tocmai prin această varietate, ca și prin tendința lor larg cuprinzătoare, aspectele amintite denotă o stare de spirit nouă, în orice caz una în proces de constituire. Deslușim în ea o mai mare nevoie de cunoaștere decît cea înregistrată pînă acum. Perioada de claustrări și asceze medievale e în declin ireversibil; omul vrea acum să răzbată pe domenii mai libere și mai luminoase, să-și sporească puterea de înțelegere, totodată să-și rezerve un drept mai hotărît la fericire. Natura, istoria, arta, literatura — în diferitele lor manifestări sau forme de reflectare a lumii — sînt privite cu alți ochi. Simțim, anume, o sforțare a minții omenești ca din scolastică să treacă în natură și în istorie. Într-adevăr, optica umanistă — deocamdată în proces de devenire — nu are rigoarea și precizia silogismului aristotelian, așa cum acesta fusese preluat și adaptat oficial în demonstrația scolastică; în schimb, se conjugă mai de aproape cu mișcarea vieții, are în ea mai multă solicitudine, stimulează nevoia de libertate a minții. Toate acestea, repetăm, se petrec în mod difuz, dar nu fără a lăsa să se întrevadă că în perspectiva lor apropiată vor fi posibile limpeziri și importante aduceri la suprafață.

Actorii-autori la care ne referim mai aveau la îndemînă și o seamă de traduceri prin care reintrau în circulație capodopere literare ale lumii. Cităm, în special, poemele homerice și *Viețile paralele* ale lui Plutarh. Nu trebuie să ascundem că adesea împrumuturile din aceste traduceri erau făcute în grabă, rudimentar, fără discernămîntul cuvenit. Însă, deocamdată, ce interesează

https://biblioteca-digitala.ro

e lărgirea temelor de inspirație, într-un spirit de curaj și emancipare. Poezia, acum, se simte mai liberă, mai îndrăzneață: se poate înălța pînă în sfere sublime, cu înaripări pure și grațioase, după cum își poate lua și îngăduința de a practica violențe, beții ale simțurilor, ori descărcări brutale ale freneziei de viață.

De pe seama actorilor-autori, cărora oricum trebuie să le recunoaștem merite de pionieri, acțiunea de întemeiere a unui repertoriu național va trece în răspunderea scriitorilor propriu-ziși. Fenomenul — cu valențele lui variate — e caracteristic; contează, cu titlu integrant, de-a lungul întregului proces al Renașterii engleze.

3. Noi înfățișări ale moralităților

Pe alocuri, fie din spirit de tradiție, fie pentru a se da relief unor serbări religioase, se organizează încă reprezentații de miracole și mistere. Însă faptul nu mai are vitalitate. Din ceea ce altădată asigurase acestui gen de spectacole prestigiul și strălucirea lui, prea puțin mai putea acum să corespundă cu vremea. Judecata se aplică și altor forme de teatru medieval. Între toate una singură, într-o anume măsură, putea încă să fie utilă și actuală: *moralitatea*. Dar, și aici, cu un distinguo: moralitatea nu în întregime, cu vechile ei trăsături, ci cu modificări contemporane; în speță, cu adaptări substanțiale la condiții și aspecte de viață legate de spiritul Renașterii și al Reformei.

Deslușim, cu privire la spiritul acestor modificări, două tendințe: una cu linie umanistă, alta cu linie protestantă. Ambele sînt deopotrivă de caracteristice, atît ca poziție de gîndire cît și ca realizare artistică.

Amintim, mai întîi, moralitatea *The Four Elements* (Cele patru elemente). Numele autorului s-a pierdut. Piesa a fost compusă cam în același timp cu *Utopia* lui Thomas Morus; ca și în aceasta găsim reflexe contemporane ale descoperirilor geografice și științifice. Ni s-a păstrat doar în fragmente, dar îndeajuns de substanțiale pentru ca prin ele să putem avea imaginea întregului.

Influența umanistă apare încă din prolog. Acesta e rostit de Mescager, personaj laic care reprezintă și propagă știința timpului. Constată cu regret că în Anglia există prea puține cărți de știință scrise în limba vorbită. La înțelepciune se ajunge prin cunoaștere. E o greșeală că se dă preferință lucrurilor ușoare, în detrimentul acelora care ar avea menirea să ne instruiască despre viața lumii și secretele faptelor din natură. În toate acestea, nota teologică era lăsată la o parte, fără ostentație, dar cu fermitate.

Acțiunea e condusă cu personaje alegorice întruchipînd idei, preocupări și simțiri ale vieții de ordin prerenascentist. Copilul Umanitate, fiul lui Natura Naturata, este încredințat lui Dorință-Studioasă pentru a fi inițiat în știința vremii. Faptul întîmpină însă dificultăți. Intervine Poftă-Senzuală, cu intrigile și tentațiile sale. Învățăcelul, lăsîndu-se prins în rețeaua acestora, pare dispus să interpreteze în consecință indicațiile Naturii. Bineînțeles, impasul va fi trecut; în cele din urmă Umanitate recapătă înțelesul și gustul adevărat al științei.

https://biblioteca-digitala.ro

Personajele practică un alegorism viu, comunicativ. Par mai puțin schematice și mai puțin dogmatice decît cele întîlnite în moralitățile medievale. În manifestarea lor simțim freamătul epocii, cu preocupările și descoperirile acesteia. Dorință-Studioasă îi explică lui Umanitate că pămîntul e rotund. E ajutată de personajul Experiență, care demonstrează pe un glob drumurile străbătute de corăbierii moderni, țările în care aceștia au putut să ajungă și continentul nou pe care l-au descoperit. Implicația pedagogică e susținută cu elemente de ironie și umor. Personajul Ignoranță — prietenul lui Poftă-Senzuală — proclamă cu orgoliu că în Anglia are cinci sute de mii de slujitori. Spunînd aceasta, se gîndește la toți aceia care se depărtează de disciplina cunoașterii, prin felul cum se dedau jocurilor, plăcerilor ușoare, modei și altor activități de moment. Apar și accente patriotice, prefigurînd astfel un sentiment dominant în epoca elisabetană. În concluzia lecțiilor sale în care a vorbit despre America și despre drumurile corăbierilor, personajul Experiență exclamă: „...deci spaniolii, portughezii și italienii au luat-o înaintea englezilor; ce bine ar fi fost ca aceste țări să fi fost descoperite și creștinate de Anglia!...“[1]

Călătoriile corăbierilor, prin mulțimea de informații pe care le-au putut procura asupra lumii, ca și prin intensificarea simțului comercial, au produs în spiritul englez modificări importante. Viziunii terestre i se va adăuga și una maritimă. Literatura avea să recepteze dintr-o dată această orientare. Dovadă: *Tamerlan* și *Evreul din Malta*, scena din *Negustorul din Veneția* în care defilează pretendenții cosmopoliți la mîna Porției; de asemenea, stăruința ca în contrast cu viclenia și lipsa de caracter a negustorilor străini să se reliefeze cinstea și seriozitatea celor englezi[2].

Dintre scriitorii ale căror nume ni s-au păstrat trebuie să amintim mai întîi pe John Skelton (1460—1529), poet satiric căruia îi putem găsi asemănări cu Rabelais în ce privește o anume intemperanță în folosirea de expresii populare. Erasm, cu un avînt puțin obișnuit, îl numea „onoare și lumină a literelor engleze“. Dă semne de emancipare față de ordinul călugăresc din care făcea parte. Este autorul unei moralități, *Magnyficence*, convențională și inexpresivă din punct de vedere artistic, dar semnificativă prin lecția ei etică, de tendință laicizantă. Magnyficence, ruinat sufletește, victimă a unor sfătuitori răi și pervertiți, se află în pragul sinuciderii. Dar intervin Bună-Speranță, Circumspecție și Perseverență care izbutesc să readucă în cugetul eroului înseninare și reaprinderea încrederii în viață.

John Redford este autor mai puțin cunoscut. Merită totuși semnalat pentru moralitatea *The Play of Wit and Science* (Jocul Spiritului și al Științei), căreia în atmosfera epocii — către sfîrșitul domniei lui Henric al VIII-lea — i se poate atribui o semnificație programatică.

Rațiunea — ca senior nobil — intenționează să-și căsătorească fiica, Știința, cu Spiritul-Uman, fiul Naturii. Spiritul-Uman nu are nici blazon, nici bogăție; dar peste acestea se poate trece, din moment ce tinerii se iubesc. Alta, deocamdată, este piedica de seamă. Spiritul-Uman nu este încă destul de matur pentru a înfrunta toate răspunderile vieții. Elanul tinere-

[1] *Dodsley's Old English Plays*, ed. W.C. Hazlitt, vol. I, London, 1874.
[2] G. B. Hunter, *Elizabethans and Foreigners*, în *Shakespeare in his own Age*, Cambridge, 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

ții, ca și nerăbdarea lui de a cunoaște, îl expun la greșeli. Dovadă, felul cum stăruiește în atîtea acte de neînțelepciune. Lovește cu imprudență în Plictiseală; nu ascultă de sfaturile utile pe care i le dă Reacție-Onestă; cade pradă Lenei; aceste acte, urmate de altele asemănătoare, fac ca la un moment dat să-și piardă farmecul și inteligența. În această situație, Știința nu-l mai recunoaște ca logodnic. Tînărul se uită în oglindă și rămîne cutremurat văzîndu-și chipul. Ia hotărîrea să se transforme; înțelege să plătească pentru ceea ce a greșit și pășește cu hotărîre spre o muncă aspră, necruțătoare, la capătul căreia se va simți regenerat. Știința privește la această regenerare de pe o înălțime din Parnas. Nimic, de acum înainte, nu se va mai opune ca logodna proiectată să-și reia cursul.

Subiectul dezvoltă o teză de colegiu, curentă în epocă. Interesul pentru știință apare îmbrăcat într-o fabulație naivă și simplistă, lipsită de nuanțe și poezie. Transpunerea pedagogică e făcută cu trăsături tari, schematice, interesante totuși prin convingerea raționalistă de care sînt străbătute și prin felul cum sînt înlănțuite într-o construcție scenică bine echilibrată.

Moralitățile compuse pentru a susține propaganda Reformei folosesc procedee artistice asemănătoare; au în plus un dinamism al lor, o transparență mai militantă.

O primă mențiune se cuvine moralității *Ane Pleasant Satyre of the three Estates* (Satiră a celor Trei Stări), operă a poetului scoțian sir David Lyndsay (1490—1555), favorabil Reformei, cunoscut prin atacurile lui vehemente împotriva unor situații clericale.

Cele trei stări puse în cauză sînt: nobilii, clerul și negustorii. Toți sînt lacomi și vicioși, la ordinele lui Servilitate, Desfrînare și Minciună. Li se opune omul din popor, John the Commonweal (Obștea), ai cărui prieteni sînt Sfat-Bun și Îndreptare. Prima țintă satirică este biserica. Lorzii spirituali, înfricați de ceea ce ar putea să dezvăluie Doamna Adevăr, folosesc mijloace incorecte ca s-o împiedice de a ajunge în fața regelui. O altă țintă satirică privește regalitatea. Regele, care se află sub stăpînirea Doamnei Senzualitate, este gata să rostească împotriva Doamnei Adevăr o sentință de condamnare la moarte. Aceasta, adusă în fața regelui și somată să retracteze, nu se intimidează.

Piesa cuprinde și un intermediu comic, tot cu intenție satirică. Asistăm astfel la reeditarea unui procedeu frecvent în producțiile medievale. Personajul Pauper (Săracul) ne povestește cum proprietarul, preotul și un sacristan l-au deposedat de toate bunurile lui, sub cuvînt că trebuia să-și plătească dijma. Același Pauper se lasă înșelat de vorbele personajului Pardonner, negustor de relicve și indulgențe, supărat pe *Noul Testament* și plin de imprecații împotriva lui, pe motiv că-i amenință meșteșugul. Cu singura monedă ce i-a mai rămas,Pauper cumpără relicve și indulgențe. Negustorul i le-a vîndut ieftin, cumpărătorul se simte fericit, considerînd că și-a asigurat izbăvirea veșnică. Dar în clipa următoare, dîndu-și seama că și-a dat banul pe nimic și că a fost păcălit, Pauper își recapătă bunul-simț, administrează negustorului o corecțiune fizică și îi azvîrlă marfa în apă.

Cităm, în continuare, pe John Bale (1495—1563), episcop în eparhia Ossory din Irlanda, unul din promotorii Reformei în Anglia. A îndreptat împotriva bisericii din Roma o seamă de pamflete, redactate cu violență în limbile latină și engleză. Din punct de vedere literar, aceste pamflete

https://biblioteca-digitala.ro

nu mai prezintă interes. Însă nu același este și cazul producției lui dramatice. Aceasta se va dovedi neasemănat mai durabilă. Constă dintr-o sumă de piese mici, cu subiecte luate mai ales din *Noul Testament*, pe care autorul le denumește diferit, deși nu păstrează demarcații precise între genuri: tragedii, comedii, interludii. Moralitatea este și ea respectată, fără ca faptul să fie specificat ca atare. Sînt de subliniat, totuși, unele modificări caracteristice. John Bale introduce în corpul moralităților elemente de istorie contemporană, mijlocindu-le astfel mai mult conținut dramatic și o nouă ancorare în realitate. Cităm piesa *Kynge Johan* (Regele Ioan). Adevărul istoric apare modificat, în funcție de reacțiile subiective ale autorului și mai ales de teza pentru care își impunea să pledeze. Regele Ioan, care suscită nemulțumiri și proteste, este totuși înfățișat ca un rege mare întrucît a deschis focul împotriva Romei.

În dezvoltarea modernă a teatrului englez, John Bale ocupă un loc caracteristic. Inovațiile lui au mijlocit ca de la moralitate, formă dramatică legată de concepții medievale învechite, să se înceapă trecerea la drama istorică, gen căruia Renașterea îi va încredința misiuni reprezentative.

De altminteri, nici ceilalți autori nu sînt străini de spiritul și tendința acestor transformări. Găsim confirmarea faptului, printre altele, în chiar simbolismul noilor moralități. Haina, într-adevăr, are încă înfățișări tradiționale. Personajele continuă să se numească: Independență, Imaginație, Milă, Perseverență, Ignoranță, Disimulare, Supunere, Spirit-Bun, Spirit-Rău, Uzurpare, Sediațiune ș.a. Se deslușesc însă și modificări, toate semnificative. Nu mai avem de-a face ca în Evul Mediu cu niște categorii total abstracte, impersonale, încadrate cu strictețe într-o aparatură scolastică, ci cu formulări mai flexibile, parcă mai aproape de viață, cu o notă umanizantă mai directă. În unele cazuri, chiar, simbolismul a rămas doar aparent; denumirile indică mai degrabă oameni luați din viață, priviți de regulă în situările lor sufletești extreme, în genere cele mai ușor de caracterizat: buni-răi, virtuoși-vicioși, loiali-trădători ș.a.m.d. Nota abstractă estompîndu-se, va face loc uneia mai vii și mai concrete, susținută prin personalizări comunicative. De aici și trecerea spre alte modalități artistice. Umorul își constituie drepturi noi, ceea ce e fundamental pentru spiritul britanic. Pledoaria, acum, începe să fie și altceva decît un silogism sau un lanț sistematic de silogisme. Însușindu-și procedeele povestirii și ale dialogului, aceasta devine mai umană și capătă astfel putința de a intra cu și mai multe valențe în circuitele vieții.

4. Interludiile

Teatrul epocii este în plină mișcare. Își caută mereu orizonturi și forme noi, sub acțiunea în dezvoltare a spiritului laic. Spectacolele, contrar atîtor prescripții puritane și atîtor piedici manifestate fățiș sau din umbră, intră tot mai adînc în gusturile și plăcerile vremii. Henric al VIII-lea, monarhul, pare dispus să le încurajeze. Pe de o parte se practică un stil de politețe afectată, de rafinament, de cultivare inteligentă a jocurilor de spirit; pe de altă parte se țes nenumărate intrigi de culise, se petrec crime și cruzimi în tăcere, se practică pe scară largă ipocrizia de curte, cu reflexe și

https://biblioteca-digitala.ro

în alte straturi ale societății. Toate acestea, într-un fel sau altul, își vor pune pecetea și pe formele de creație dramatică. Există tendința ca de la reprezentații cu fond moral ori religios să se treacă la piese mai vesele, mai antrenante. Moralitățile, în raport cu alte specii medievale, se dovediseră susceptibile de transformări; alcătuiau totuși un gen depășit, ale cărui zile, oricum, nu puteau fi decît numărate. Le iau locul, văzînd cu ochii, așa-numitele *interludii*.

Genul are mai multe puncte de plecare. Unul se situează în teatrul antic; e vorba de pasajele rezervate corului, între părțile constitutive ale piesei. Altul ar fi, în reprezentarea marilor mistere medievale, acele intermedii menite să pună pauze între episoadele grave ale acțiunii, să mijlocească diferite aluzii satirice la împrejurări ale vremii ori să ofere publicului clipe de divertisment și destindere. Cităm, încă, din vechiul teatru italian, francez și spaniol, acele piese mici, în genere pitorești și distractive, introduse pentru plăcerea și stimularea spectatorilor, fie între două drame diferite, fie între actele aceleiași drame. În interludiile la care ne referim există influențe din toate acestea. Precizăm însă că ele sînt altceva. Diferă, mai întîi, prin aceea că tindeau să nu mai fie simple intercalări în cîmpul unor moralități, ci să constituie reprezentații aparte; observăm apoi că nu se opreau la simple bufonerii ori manifestări agreabile, ci își impuneau și trăsături mai severe, de satiră ori de zugrăvire curajoasă a unor instituții și moravuri din epocă. Asistăm la reînvieri din mitologia clasică, fără ca prin aceasta elementele creștine să se excludă cu totul. Plutim într-o atmosferă care, judecată în grabă, ar putea să treacă drept domnie a glumei, a unui spirit de zeflemea; în realitate există și o stare de *îndoială*, întreținută prin întrebări care nu-și puteau găsi dintr-o dată răspunsurile așteptate.

Principalul reprezentant al acestor interludii e John Heywood; se cuvine să-l rezumăm într-un paragraf aparte.

5. John Heywood

Nu cunoaștem cu precizie nici data nașterii (1497?), nici aceea a morții (1580?). A trăit la curtea lui Henric al VIII-lea, fiind apreciat aici ca om de spirit, muzicant și autor dramatic. Era totuși un catolic fervent; din această cauză, la suirea pe tron a reginei Elisabeta, a trebuit să părăsească Londra. S-a retras la Malines (Flandra), unde a și murit. Prietenia cu Thomas More, autorul *Utopiei*, contează în viața lui spirituală ca un fapt crucial.

Scriitorul își extrage inspirația din glume și snoave medievale, de tipul celor din care s-au născut *Povestirile din Canterbury*. Sub acest raport marchează în epoca lui Henric al VIII-lea apropieri de latura ei burgheză și bufonă. În același timp, zelul catolic și ura pe care o purta lui Luther făceau ca în izbucnirile sale să răzbească accente grotești și pătimașe.

John Heywood a compus o serie de piese mici, întitulîndu-le interludii. În multe, partea de amuzament bufon predomină asupra celei propriu-zis satirice. James și Jehan se întreabă nedumeriți dacă în viață e preferabil să fii înțelept sau nebun (*Witty and Witless* — Cu minte sau fără minte). Două perechi de tineri încearcă să înțeleagă dacă sînt mai fericiți cînd iu-

https://biblioteca-digitala.ro

besc fără a fi și iubiți, sau atunci cînd sînt iubiți fără a și iubi (*A Play of Love* — Jocul iubirii). În *The Play of the Weather* (Jocul vremii), concepută în întregime sub formă alegorică, variază și subiectul și tratarea. Mai multe personaje — Saturn, Eol ș.a. — se plîng lui Jupiter că vremea e rău întocmită. Anume: gerul lui Saturn tulbură razele lui Phebe; ploaia lui Phebe strică și căldura și gerul; Eol nu este niciodată mulțumit, deși săvîrșește după plac totul în lume. Personajele în cauză reclamă ca vremea să țină mai bine seama de dorințele și nevoile fiecăruia. Jupiter le promite tuturor satisfacție. Instituie un tribunal prin fața căruia vor defila ca martori un nobil, un negustor, un pădurar, un morar, o doamnă și o spălătoreasă. Toți cer cîte un alt fel de vreme. Jupiter, pentru a-i împăca, inventează anotimpurile.

John Heywood. Coperta la *The Spider and the Flie*, 1556.

Principala mențiune însă se cuvine piesei *The Four P's* (Cei patru P).[1] Cei patru P sînt: un pelerin *(palmer)*, un negustor de indulgențe *(pardoner)*, un farmacist *(pothecary)* și un coropcar *(pedlar)*. Între primii trei se încinge o discuție cu tema: ce meserie poate fi mai frumoasă? Coropcarul este luat ca judecător. Se stabilește ca premiul să fie atribuit aceluia dintre concurenți care va plăsmui minciuna cea mai mare. Negustorul de indulgențe povestește că a coborît în infern pentru a salva din flăcările acestuia o femeie. Satan, bucuros că va avea de păzit o femeie mai puțin, e dispus să i-o dea. I-ar plăcea chiar să-i dea și pe celelalte; știe că oricare din acestea ar putea face din el un și mai mare păcătos decît este. În cele din urmă, premiul este atribuit cu aclamații pelerinului. Pentru care minciună? Acesta afirmase că în călătoriile lui întîlnise cinci sute de femei fără ca vreodată să surprindă, la oricare din ele, fie și o singură clipă de mînie.

John Heywood construiește cu mînă singură. Folosește intrigi simple, utile, pentru ca pe canavaua lor să poată mișca personaje vii, comunicative. Totul plutește cu vervă într-o atmosferă de bună dispoziție. Nu ne aflăm încă în sfera marelui teatru; simțim totuși că încep să se așeze premise, că se deschid creației comice drumuri noi. În genere, John Heywood se situează la nivelul unui constructor de farse; de aceea, în perioada elisabetană propriu-zisă, în raport cu ceea ce această perioadă avea să dea la iveală pe planul creației comice, geniul său pare stins și învechit.

[1] Titlul întreg: *The Play Called the Four P's, a newe and a very merry interlude of a Palmer, a Pardoner, a Pothecary, a Pedlar.*

https://biblioteca-digitala.ro

6. Influențe clasice; contribuția colegiilor

Paralel cu răspîndirea Reformei, școlile elementare s-au înmulțit masiv, aproape în toată țara. Fiecare credincios trebuia să-și facă o instrucție minimală, pentru ca astfel să poată citi și interpreta *Biblia*. În colegii, care reprezentau o treaptă superioară, legătura cu cultura clasică nu a fost niciodată întreruptă total. Exista tradiția ca în zilele de sărbători, ori cu prilejul diferitelor serbări jubiliare, elevii să reprezinte o piesă — comedie ori tragedie — din repertoriul grec sau latin. Comedia era reprezentată prin Plaut și Terențiu; tragedia mai mult prin Seneca. Întrucît s-ar fi putut ca anumite pasaje comice să contrazică spiritul de severitate și decență din aceste colegii, piesele erau jucate în prelucrări semnate de un magistru.

În această privință trebuie să cităm pe Nicholas Udall (alte grafii: Woodall, Uvedale), director la colegiile din Eton și Westminster. A trăit între anii 1505—1556. Se formase în atmosfera de la Corpus Christi College din Oxford, sub influența învățăturilor lui Thomas More, Coler și Erasm. În 1527, împreună cu alți tineri, a suferit un scurt arest pentru motivul că asupra lui s-ar fi găsit o traducere făcută de Tyndale din scrieri ale lui Luther.

Ne-a rămas de la el o farsă celebră: *Ralph Roister Doister*. În subtitlu, autorul o denumește „comedie" ori „interludiu". Subiectul transpune în haină contemporană personaje și situații din comediile lui Plaut. Eroul, Ralph Roister Doister, e un tînăr închipuit, crezîndu-se frumos și inteligent, în realitate poltron și ridicol. Cade îndrăgostit de o văduvă, Christian Custance, care se amuză pe seama lui. Elementul activ al intrigii este personajul Matthew Merygreek, spirit întreprinzător, gata să găsească soluții chiar în situații cît de dificile, pe de o parte viclean și profitor, pe de altă parte însuflețit de sentimente binevoitoare față de îndrăgostiții adevărați. Principalul său client este Roister; îi speculează îngîmfarea și prostia, făcîndu-l să se creadă admirat și iubit de toate femeile. Intriga, în continuă creștere, va culmina în actul al IV-lea cu bătălia veselă dintre erou și o armată întreagă de femei aflate sub ordinele văduvei. Merygreek, cu satisfacție și umor, le dă libertatea să lovească în ridicolul lui stăpîn cît vor, fără milă; acesta trebuie să rabde, în neputință de a reacționa, pentru că aparent aceste lovituri nu sînt destinate lui, ci necruțătoarei Custance. Deznodămîntul este cel așteptat. Logodnicul lui Custance, negustorul Goodluck, căreia toate aceste lucruri îi treziseră un sentiment de gelozie, reapare pocăit. E dispus, de asemenea, să se amuze de cele petrecute.

Reținem din această piesă un moment ingenios: o scrisoare de dragoste în așa fel întocmită, încît citită într-un anume mod părea plină de injurii, pe cînd citită în alt mod, cu modificări de intonație și de punctuație, se dovedea încărcată de elogii. O formă de umor și totodată un exercițiu abil de școală, despre care putem presupune că magiștrii gramaticieni se simțeau mîndri și fericiți.

Udall procedează prin adaptări din diferiți autori, mai ales din Plaut. Roister ne sugerează pe Pyrgopolinice, soldatul fanfaron; Merygreek pe parazitul Gnatho. Găsim deopotrivă influențe din John Heywood și elemente culese din observarea vieții înconjurătoare. Udall menține personaje și situații din moralități și interludii, cărora însă le împrumută caractere și

https://biblioteca-digitala.ro

înfățișări din comediile clasice. Merygreek, de exemplu, are trăsături comune cu personajul Viciu din moralități. Autorul se preocupă să îmbine un scop amuzant cu unul instructiv într-o construcție dramatică sigură și într-o atmosferă de rîs decent, convenabil, fără licențiozități și stridențe. Ne aflăm — se poate spune — pe drumul ce conduce spre comediile lui Shakespeare. Roister pare un precursor al lui Falstaff, tot așa cum întreaga comedie prefigurează oarecum *Nevestele vesele din Windsor*.

Nicholas Udall trece în posteritate printre ctitorii comediei engleze moderne.

Tot din sfera colegiilor provine și o altă farsă celebră: *Gammer Gurton's Needle* (Acul cumetrei Gurton), reprezentată întîia oară la Cambridge, în 1566. Nu se știe cu precizie cine este autorul. Se dau ca probabile două nume: John Still și William Stevenson, ambii foști elevi ai colegiilor, ulterior deveniți „magiștri în arte ai Universității", titlu care ar echivala cu cel modern de „doctori în litere și filozofie".

Piesa nu are complicații; singura ei preocupare era să producă bună dispoziție. Cumătra Gurton și-a pierdut acul, cîrpind la niște pantaloni ai servitorului său. Îl caută peste tot, zadarnic. Un derbedeu, ca să se amuze, îi șoptește că l-ar fi furat o vecină, cumătra Chat; în același timp, acesteia îi spusese că vecina Gurton o acuză în gura mare, pe motiv că i-ar fi furat un cocoș. De aici un *quiproquo* prelungit, mînuit cu vervă și ingeniozitate. Cele două vecine se insultă, se păruiesc, răscolesc tot satul. Preotul, intrînd în grămadă pentru a o potoli, își primește și el partea de ghionți. Cînd totul părea mai fără ieșire, un țipăt strident, neașteptat, anunță că acul s-a găsit. Servitorul, îmbrăcîndu-și pantalonii, constată că acul rămăsese înfipt în ei.

Piesa, de fapt, constă dintr-o paradă de personaje și de momente agreabile, cu jocuri spirituale de cuvinte, cu comic de situație, cu mișcări înveselitoare prin ritmul și precipitarea lor neîncetată, cu scene clasice și scene inedite de clovnerie. Amintim una din acestea: valetul Hodge, în întuneric, încearcă să-și aprindă lumînarea de la ochii scînteietori ai unei pisici; cînd aceasta se refugiază speriată în pod, Hodge dă alarmă ca de aprinderea casei. Sînt teme și procedee în care actorii epocii aveau să se specializeze mereu, începînd astfel o tradiție căreia în curînd comediile lui Shakespeare îi vor stabili marea ei consacrare.

Menționăm și piesa *Misognus*, caracteristică de asemenea pentru imitația ei clasică trecută prin filieră italiană. Despre autor, Thomas Richards, nu se cunoaște aproape nimic. Și în cazul de față, subiectul este combinat din mai multe comedii ale lui Plaut. Tema tatălui care nu s-a îngrijit la timp de educația fiului său amintește de situații din *Epidicus*; Misognus, fiul care preferă să joace cărți cu femei ușoare decît să asculte de sfaturile pedagogilor, e frate bun cu Philolaches sau cu Lysistalos din comediile poetului latin; iar apariția unui frate geamăn al lui Misognus, în peripețiile la care această apariție va da naștere, are puncte comune cu subiectul din *Menechmii*.

Pe linie tragică — repetăm — se înregistrează mai cu seamă influența lui Seneca. Faptul are explicații asemănătoare cu cele stabilite la italieni. Între 1559 și 1566 se traduseseră cinci piese din acest autor; în 1581 numărul lor avea să crească la zece. Nu putem ști cu siguranță dacă au fost aduse

https://biblioteca-digitala.ro

și pe scenă, toate sau numai unele din ele. Ce știm însă e că la Whitehall, în fața reginei Elisabeta, membrii lui Inner Temple au reprezentat în 1561 cu succes o tragedie adaptată după Seneca: *Gorboduc or Ferrex and Porrex* (Gorboduc sau Ferrex și Porrex).

Piesa cuprinde cinci acte. Primele trei fuseseră scrise de Thomas Norton (1532—1584), un autor azi aproape uitat; celelalte aparțin lui Thomas Sackville (1536—1608), lord Buckhurst și apoi earl de Dorset, poet și om de talent. Subiectul dezvoltă un episod din istoria regilor bretoni luat din cronica lui Geoffrey de Monmouth, ales pentru puterea lui de a apela la concordie și unitate în viața țării *(concord and unity)*.

Regele Gorboduc abdică în favoarea celor doi fii ai săi, Ferrex și Porrex. Aceștia însă ridică armele unul împotriva altuia, întocmai ca Eteocle și Polinice din tragedia antică. Ferrex, fratele cel mare, e ucis de mezin. Mama lor, care avea preferință pentru victimă, ucide cu mîna ei pe Porrex. Poporul, indignat de aceste vărsări de sînge, se revoltă. Cad loviți de vindicta populară regele Gorboduc și soția sa.

Piesa e construită după modelul clasic, cu ample întrebuințări ale corului între episoadele acțiunii. Personajele, păstrînd sistemul din moralități, sînt dispuse simetric: personaje bune (Virtutea) și personaje rele (Viciul). Actele sînt precedate de jocuri pantomimice; rostul acestora era să anunțe lecția cuprinsă în partea ce urma să fie jucată, deprinzînd astfel publicul a urmări și înțelege un spectacol de factură mai severă. Mișcarea dramatică nu ne convinge. Se simte o notă voită, în care expunerea de idei și intenția moralizantă copleșesc naturalul și omenescul acțiunii. Totul pare mai mult o demonstrație rece, abstractă, decît o dramă reală de viață. Nu e însă mai puțin adevărat că găsim în ea un sentiment patriotic care îi dă forță și patetism. Se strecoară vizibile aluzii la situații din epoca elisabetană. Unele din acestea au în vedere dezordinile ce se pot ivi chiar într-o țară fericită, cînd succesiunea la tron nu este asigurată cu hotărîre și legitimitate; altele se referă la ororile ce însoțesc de regulă stările anarhice și luptele civile.

În dezvoltarea teatrului englez, piesa ocupă un loc-cheie; istoricește vorbind, este prima tragedie de inspirație națională reprezentată pe scenele britanice. Încerca să așeze ideea de fatalitate pe fundamente morale. Apar preocupări în legătură cu forma artistică. Notăm, de exemplu, folosirea versului alb; inițiativa — printre primele de acest gen — interesează și ca realizare prozodică, dar mai ales ca posibilitate de mai multă supleță a vorbirii, în același timp unită cu o mai largă capacitate a acesteia de a reda frămîntările și intensitățile vieții.

Publicul s-a arătat cucerit de acest gen. Vor urma numeroși imitatori, printre care trebuie să cităm pe Jasper Heywood, John Studley și Thomas Nuce, toți traducători din Seneca, precum și pe Samuel Daniel, lordul Brook și George Whetstone, autori de tragedii, în genere cu subiecte compilate din legendele clasice. La cel din urmă, în tragedia sa *Promos and Cassandra*, găsim și o inovație caracteristică, a cărei semnificație și durabilitate o vom verifica cu timpul: introducerea bufonului.

Precizăm, în sfîrșit, că s-au produs influențe clasice și prin intermediul italian. George Gascoigne (1530?-1577), poet de seamă în prima parte a domniei elisabetane, contează și în mișcarea de teatru prin două piese: *The*

https://biblioteca-digitala.ro

Supposes (Presupușii), comedie în proză inspirată din Ariosto, și *Jocasta*, dată ca traducere din *Fenicienele* lui Euripide, dar în realitate urmînd o adaptare italiană a lui Lodovico Dolce.

7. Trăsături generale și trăsături naționale

Din cele amintite pînă aici rezultă că totul părea pregătit pentru ca fenomenul Renașterii să ia ființă și să se treacă la marile lui manifestări. Gîndirea își lărgea sfera de activitate. Interesul pentru descoperirile geografice și științifice este în creștere. Scolastica nu mai are putere; rigiditățile ei dogmatice în scădere își exercitau din ce în ce mai puțin vechea lor autoritate spirituală. Cultura clasică, atît prin latura ei umanistă, cît și prin aceea de prețuire a frumosului artistic, devine cuvînt de ordine. Comunicările intelectuale, în special cu Italia și Franța, se înmulțesc și se intensifică. Mișcările de emancipare și de lărgire a sentimentului de viață, de natură să creeze în epocă un sentiment de comunitate europeană, străbat și în Anglia, instituind aici măsuri de judecată, moduri de simțire, stări de spirit, transformări de moravuri.

În același timp, fenomenul încorporează și trăsături specific engleze. Tendințele de eliberare de sub disciplina catolică au înfățișări și înțelesuri diferite de cele întîlnite în Reforma germană. La englezi, această tendință de eliberare religioasă s-a împletit și cu un puternic sentiment de independență națională. De altminteri, acest sentiment va figura cu tot atîta hotărîre și în mișcarea puritană, și în forma de preluare britanică a umanismului renascentist. Îl vom recunoaște, printre altele, în cultul pentru trecutul național, în reînvierea baladelor populare, în aducerea la lumină a unor fapte de cronică, în apelări frecvente la sentimentul mulțimilor și, deopotrivă, în tot mai multe încercări de a se ajunge la o limbă poetică pe înțelesul tuturor.

În acest proces, cu diferitele lui aspecte, teatrul apare ca un centru de greutate. Polarizează gusturile, sentimentele și aspirațiile epocii. Face ca în dese ocazii distanțele de rang și avere să se confunde. Nimic altceva ca reprezentațiile de teatru, nu așternea atîtea punți de legătură între straturile societății, de la regalitate și marea aristocrație pînă la populația civilă a orașelor și aceea a satelor. Toate preocupările vremii, într-un fel sau într-altul, ajung și pe scenă. Teatrul național în curs de constituire integrează în el date și valori multiple: cronici, balade și legende populare, mituri și eresuri locale, ecouri din afară și constituiri umaniste dinăuntru, patriotism, pătrunderi în sfere de mișcări contemporane ale lumii, din toate acestea nelipsind și o anume voință tipic britanică de singularizare insulară în comunitatea europeană și în restul creștinătății.

Renașterea engleză, vom vedea, își va marca prin creația de teatru un capitol reprezentativ.

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL ENGLEZ AL RENAŞTERII (III)

PRECURSORII LUI SHAKESPEARE

1. Creaţia dramatică, sinteză populară şi cultă

Procesul de pregătire a Renaşterii a luat sfîrşit curînd după anul 1580. În această perioadă — am văzut — teatrul marcase o manifestare de seamă. Fenomenul continuă, cu forme şi intensităţi sporite. Intrăm în perioada în care vom asista la o impresionantă dezvoltare a dramei engleze. Nimic nu reprezintă mai bine şi mai direct spiritul Renaşterii britanice, cu voinţa şi asimilările lui naţionale, ca teatrul.

În numeroase alte direcţii literare găsim amestecuri sau influenţe putînd să impună artificii şi preţiozităţi, în defavoarea sentimentului popular. Cităm: mode ca arhaismul, arcadianismul sau euphuismul, toate adresîndu-se cu precădere sau chiar cu exclusivitate modului de viaţă aristocratic. Creaţia dramatică însă prezintă o notă aparte. Aici, criteriile simţirii populare nu vor ceda niciodată în faţa cuceririlor în creştere ale stilului aristocratic. Teatrul rămîne o activitate deschisă tuturor. În el se încrucişează puncte de vedere capabile să corespundă cîtor mai multe nevoi sau aspiraţii intelectuale şi morale. Se cerea ca în felul lui anumit, cu mijloacele specifice care îi stăteau la dispoziţie, să împlinească oficii ca acelea ale bisericii, ale presei, ale opiniei publice, ale patriotismului, ale nevoii de instrucţie, ale comunicării dintre oameni, ale divertismentului comun. Publicul aşteaptă mereu noi şi variate producţii dramatice. Dorinţa lui este receptată cu interes şi însufleţire. Chiar scriitori orientaţi în alte direcţii literare, ca Spenser şi Sidney, vor încerca să compună pentru scenă şi să pledeze pentru însemnătatea contemporană a teatrului popular.

Toate acestea au contribuit ca între aristocraţie şi popor să nu se producă o ruptură, chiar dacă din sfera celei dintîi s-a manifestat o asemenea dorinţă. Avem de-a face cu un fenomen caracteristic Renaşterii engleze. Curtea regală şi lumea aristocratică tind din ce în ce mai mult spre lux, opulenţă şi gusturi rafinate; dar în acelaşi timp, mulţimile îşi vor apăra şi ele preferinţa pentru reprezentaţii vii şi zgomotoase, cu truculenţe, îndrăzneli licenţioase, revărsări de vervă şi sincerităţi nestăvilite. Teatrul va ţine seama de ambele trăsături; le va practica deopotrivă, aruncînd între ele punţi de legătură, aducîndu-le în raza unor simţiri comune, ajutîndu-le ca făţiş sau difuz, prin limbajul comediei şi al comedienilor, curtea şi oraşul, palatele şi locuinţele de rînd să comunice între ele, să încerce emoţii şi desfătări asemănătoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Avem de subliniat încă un aspect. În alte țări — mai cu seamă în Franța — formele reieșite din Renaștere s-au dezvoltat ignorînd din principiu pe cele medievale. Multe din aceste forme noi nu se mai adresau unui public larg și variat, ca acela care ocupa piețele vaste unde se dădeau reprezentații de miracole și mistere, ci aveau în vedere mai mult un public din sfere aristocrate, cu preocupări ori pretenții de rafinament și instrucție. Situația din Anglia, cel puțin în ce privește manifestarea de teatru, e alta. Noua creație dramatică păstrează încă elemente din teatrul medieval. Ne explicăm faptul și prin structura mai complexă a publicului britanic, și prin unele dispoziții aparte ale temperamentului național. Teatrul englez avea să rămînă mai departe un teatru al cetății, în care își vor cere drepturi toți oamenii, toate straturile sociale și, deopotrivă, toate acele integrări istorice și morale prin care s-a ajuns la constituirea cugetului național.

Privim generația de poeți care precede apariția lui Shakespeare în lumina acestor trăsături și condiții. Poeții în cauză sînt oameni instruiți; au dispoziții umaniste, resimt suflul înnoitor al epocii. Unii dintre ei sînt considerați „spirite universitare". Nu aparțin propriu-zis vreunei tabere, școli sau grupări literare cu idei și programe definite. Au însă un simț pronunțat de orientare în epocă; înțelegeau că acțiunea de întemeiere a unui teatru național trebuie adîncită și par hotărîți să atribuie scenei de teatru tot mai multe funcțiuni reprezentative. În plus, au meritul că în toate acestea au reușit să amalgameze elemente diferite, atît ale curentului popular cît și ale celui aristocratic.

2. John Lyly. Euphuismul și primele lui reflexe dramatice

John Lyly (1554?—1606) se înscrie în mișcarea dramatică și ca autor, și ca întemeietor al unui stil artistic anumit. Provenea dintr-o familie reputată pentru preocupările și tradițiile ei umaniste. El însuși își formase instrucția în ambianța de la Cambridge și Oxford, ajungînd să se numere cu notorietate printre „universitarii" vremii.

Era un spirit livresc, cu gusturi rafinate, în curent cu arta italiană, partizan al acesteia. Se simțea în elementul său doar acolo unde putea să întîlnească oameni cultivați și să angajeze cu aceștia discuții inteligente. Marele public îl interesa mai puțin. Era atras îndeosebi de cercurile literare de curte și de mediile aristocrate, unde prețiozitatea lui se putea manifesta în voie. Considera că limbii engleze îi trebuie elemente și transformări menite s-o facă mai suplă, mai sugestivă și mai elegantă. Se considera chemat să propună și să introducă în acest sens reforma necesară. O dată această idee fixată, avea s-o urmărească în mod consecvent de-a lungul întregii lui vieți și creații literare.

În 1578 și 1580 dă la iveală două scrieri care vor face epocă: *Euphues or the Anatomy of Wit* (Euphues ori Anatomia spiritului) și *Euphues and his England* (Euphues și Anglia sa). Vom asista prin ele la nașterea unui stil nou, cu afectări și podoabe de tipul celor reprezentate în Franța de Ronsard și d'Aubigné, în Spania de Góngora și Calderón, în Italia de Marini prin vestitele sale *concetti*. Avem de-a face cu un roman de aventuri, conceput cu intenții educative. Numele eroului, Euphues, era luat din

https://biblioteca-digitala.ro

Platon. Subiectul nu prezintă un interes aparte. Euphues, un gentleman, încearcă să cîștige inima frumoasei Lucilia folosind însușirile lui de vorbitor ales, într-o notă de politețe afectată, plină de imagini și prețiozități. Îi este însă preferat un neapolitan brutal, rudimentar, fără nici o umbră de spirit sau eleganță în manifestările sale. Euphues se retrage la Atena ca într-un fel de protest moral, deplîngînd superficialitatea feminină. Ce interesează în aceste scrieri, în primul rînd, este stilul lor, cu școala la care a dat naștere și cu constituirea mișcării literare ce va căpăta denumirea de euphuism.

Lyly propune o vorbire căutată, fără note spontane și libertăți naturale. Admite exagerarea cu voință, pentru efecte de sugestie și culoare. Prețuiește mult antitezele. Imaginile sînt realizate cu elemente și reminiscențe din domenii diferite: mitologie, legendă, călătorii, istorie, natură, alchimie, astronomie, cunoștințe enciclopedice. Erudiția apare ca procedeu artistic. Stilul folosește dese comparații, nu atît cu valoare descriptivă cît pentru a se produce prin ele încordări ori exaltări ale fanteziei. Țîșnesc tot timpul jocuri de cuvinte, cu scînteieri ori subtilități urmărind să uluiască. Sînt preferate cuvintele și construcțiile sonore. Nu e nevoie, neapărat, ca acestea să se încorporeze într-o gîndire precisă, cu ordine și claritate logică. Ce li se cere, primordial, e să creeze atmosferă de tensiune lirică, de freamăt intens al sensibilității, de încîntare poetică. Totul e posibil, totul devine necesar, chiar alăturările ori revărsările absurde de imagini, chiar înfloriturile și alegorizările excesive, dacă acestea ajung să realizeze expresia frumoasă.

Inițiativa lui Lyly a stîrnit interes. Curtea reginei Elisabeta și sferele aristocratice au agreat-o de la început. Fraze întregi din *Euphues* erau învățate pe dinafară și apoi reproduse în numeroase împrejurări, ca semn de eleganță și de rafinament spiritual. Devenea la modă o vorbire sonoră, plină de metafore, cu asociații capabile să reproducă impresii de culoare și muzicalitate, într-o notă de revărsare și de abundență ieșită parcă de sub controlul oricărei reguli și măsuri. Este stilul numit euphuistic; urmările lui și influența pe care o va exercita privesc nu doar viața de lume în societatea engleză, ci și o întreagă orientare de tip renascentist în dezvoltarea limbii literare și în creația contemporană de teatru.

Prima ilustrare dramaturgică a acestui stil o avem de la Lyly însuși. Ne-au rămas de la el opt comedii, toate scrise în maniera nouă. E vorba de opere răsărite dintr-o minte fecundă, inventivă, adresîndu-se unui public instruit sau presupus instruit. Practicau un umanism de școală, plin de trăsături convenționale și pedante.

În piesa *Alexander, Campaspe and Diogenes* (1581), subiectul se țese în jurul unui episod de iubire: Alexandru se îndrăgostește de tebana Campaspe, o captivă; luptă totuși să-și strivească acest sentiment pentru a rămîne mai departe pe calea sa de putere și glorie. Subiectul este în bună parte pretext pentru speculații și ornamentări euphuistice. Pictorul Apelle, căruia Alexandru i-a cerut să-i facă portretul fetei, se lasă prins de farmecul acesteia. Faptul prilejuiește o seamă întreagă de jocuri și dantelări spirituale pe teme mitologice; tuturora, poetul li se dedă cu voluptate. Alexandru apare înconjurat, pe lîngă generali, și de filozofi ca Platon și Diogene. În discuțiile angajate, acesta din urmă îi spune împăratului adevăruri crude. Sînt in-

https://biblioteca-digitala.ro

ventate momente în care filozoful să-și poată rosti cuvintele sale memorabile. În cîteva monologuri este înfățișată morala stoică. Împăratul, sub acțiunea filozofilor din jurul său, se dovedește magnanim: în cele din urmă va consfinți unirea dintre Apelle și Campaspe.

Sapho and Phao (1584) este o alegorie construită cu elemente mitologice. Două femei, zeița Venus și principesa Sapho, iubesc în același timp pe Phao, un biet luntraș din Sicilia, tînăr de o frumusețe răpitoare. Pe canavaua acestei intrigi, poetul brodează situații ingenioase, de un pitoresc grațios și manierizant. Venus, zeiță capricioasă și voluntară, e geloasă pe frumusețea și castitatea rivalei sale. Sibilele îl instruiesc pe luntraș în arta de a cuceri o femeie. Sentimentul dintre Phao și Sapho apare învăluit în transparențe discrete, delicate, conduse cu meșteșug și afectare. Venus, în momentul cînd se credea mai triumfătoare, este trădată de Cupidon, propriul ei copil. Prin mijlocirea acestuia trece asupra lui Sapho o parte din puterea zeiței; aceasta, cu toate încercările ei, nu va izbuti să se facă iubită de luntraș. Pînă la sfîrșit, acesta va trebui să părăsească Sicilia, purtînd pentru eternitate în suflet amintirea și cultul pentru Sapho.

Endymion, the Man in the Moon (Endymion, omul în lună) dă viață scenică unui mit poetic. A fost scrisă în 1586. Eumenide caută un farmec prin care să trezească pe prietenul său Endymion dintr-un somn de moarte, în care din gelozie pentru Cynthia fusese azvîrlit de Tellus. Ajunge în Tesalia. Se oprește la marginea unei fîntîni misterioase, al cărei fund devenea profetic doar pentru iubiții capabili să-și fie credincioși unul altuia. Eumenide se frămîntă, neștiind ce să ceară fîntînii mai întîi: să-i arate soarta pe care o va avea iubirea lui pentru Selene ori să-i scoată prietenul de sub vrajă? Sentimentul datoriei se dovedește mai puternic. Endymion e salvat; o sărutare pură a Cynthiei îi redă viața, tinerețea, prospețimea sufletească și aspirația ideală la iubire.

În *Gallathea* (1592) variațiile pe tema iubirii iau caracter spumos de glumă ușor invidioasă. Minotaurul cerea ca în fiecare an să-i fie jertfită cea mai frumoasă fecioară. Doi părinți, pentru a-și feri fiicele de această amenințare, le travestesc în bărbați. Și sub această aparență cele două făpturi continuă să fie fermecătoare. Se îndrăgostesc de ele, luîndu-le drept bărbați, toate nimfele, slujitoarele Dianei. Cupidon este prins de stăpîna sa, zeița Venus, asupra unei zburdălnicii șăgalnice: travestit și el în nimfă, se amuza să le incite pe celelalte la iubire. Cei doi părinți, din precauți după cum i-am văzut, devin o clipă ridicoli: fiecare dispută pentru fiica lui titlul de cea mai frumoasă. Se succed și alte momente comice. Unul însă e redat cu deosebită subtilitate. Hebe a fost la un pas de pericol. S-a salvat, poate, pentru că nu era îndeajuns de frumoasă. Faptul, deci, putea s-o și amărască, nu numai s-o bucure. Finalul piesei vine printr-un *deus ex machina*. Cele două fiice, care nu știau una de travestirea celeilalte, se îndrăgostesc. Venus va rezolva impasul, transformînd pe una din ele în bărbat.

Love's Metamorphosis (Metamorfoza iubirii), scrisă în 1601, continuă aceste jocuri delicate într-o și mai pronunțată atmosferă pastorală. Pentru motivul că se arată insensibile la iubirea păstorilor, Cupidon pedepsește trei nimfe ale lui Ceres, transformîndu-le: pe una în piatră, pentru asprimea ei; pe alta în floare, pentru firea ei rezervată; pe ultima în pasăre, pentru natura ei nestatornică.

https://biblioteca-digitala.ro

Midas (1592) interesează mai ales prin felul cum de la ficțiunea cu notă de flaterie se trece la una cu intenție satirică. Midas a obținut de la Bacchus ca tot pe ce va pune mîna să se transforme în aur; Apollo, în schimb, neiertîndu-l că a preferat cîntecul lui Pan, a făcut să-i crească urechi de măgar. Piesa a fost scrisă curînd după expediția nefericită a Invincibilei Armade. Satira avea în vedere pe Filip al II-lea, a cărui bogăție, în lupta începută împotriva Angliei, i-a fost nefastă.

Într-o piesă scrisă cîțiva ani mai tîrziu (1597), *The Woman in the Moon* (Femeia în lună), nota satirică se accentuează. Dar de astă dată punerea în cauză nu mai privește situații anumite, ci are în vedere trăsături omenești generale. Pandora cheamă la sine planetele și distribuie fiecăruia cîte o trăsătură caracteristică: lui Saturn, melancolia; lui Jupiter, orgoliul; lui Marte, pornirea războinică; Soarelui, bunătatea; lui Venus, voluptatea senzuală; lui Mercur, minciuna; Lunii, nebunia. În formă alegorică, fără gravitate, nu însă și fără o anume pătrundere psihologică, cu situări pitorești în care desluşim totuși aluzii și mici rechizitorii, ni se dă un tablou al vieții cu diferitele mobiluri senzuale care o agită. Finalul, de tip amuzant, revine la manierismul euphuistic. Pandora, după ce rînd pe rînd a fost înfățișată sub influența tuturor acestor planete, își alege ca reședință permanentă luna. Autorul se complace într-o glumă malițioasă: femeia, prin natura ei, ar fi o natură lunatecă...

În ultima sa piesă, *Mother Bombie* (Mama Bombie), Lyly face un pas înspre teatrul popular, sub o vizibilă influență a comediei italiene. Accentul acum nu mai cădea pe efecte și jocuri de stil, ci pe intrigă și acțiune.

Scrierile și stilul lui Lyly s-au încadrat în epocă, măgulindu-i acesteia aplecările spre lux, rafinament și prețiozitate. S-au bucurat de protecția reginei, căreia de altminteri prin repetate alegorii poetul i-a dedicat elogii și sărbătoriri. Într-adevăr, o recunoaștem pe regină în Sapho, cînd aceasta adresează mustrări zeiței Venus pentru frivolitatea ei, ca și în Cynthia, care prin sărutul său virginal redă lui Endymion viața. Remarcăm însă că elogiul cuprindea în el și aluzii mai transparente. Laudă generozitatea reginei atît de inspiratoare pentru poeți, dar lasă a se înțelege că uneori uită de pîinea acestora *(Femeia în lună)*. Tot așa, atunci cînd fie în mod alegoric, fie în mod direct celebra pe scenă virtutea imaculată a reginei, rămîne de văzut dacă făcea aceasta doar din servilitatea curteanului sau și cu o ușoară maliție a poetului satiric.

După o perioadă de strălucire, operele lui Lyly și stilul excesiv practicat în ele au început să alunece în desuetudine. Părea ciudat, oarecum inexplicabil, că aceste opere putuseră să pasioneze o întreagă epocă. Trebuie să remarcăm însă că această eclipsă nu s-a produs înainte de vreme. Euphuismul a îndeplinit o funcțiune; în dezvoltarea modernă a dramei engleze a putut să înscrie un moment caracteristic.

Constatăm, mai întîi, o preocupare artistică. Pînă atunci, pe scenele engleze nu se înregistrase niciodată o grijă asemănătoare pentru stil, pentru cuvîntul frumos, pentru imaginea sugestivă. Într-adevăr, întîlnim la tot pasul defecte de compoziție, afectări stilistice și edulcorări ale expresiei de natură să șubrezească acțiunea, răpindu-i din precizie și din fermitatea ei necesară. Multe din aceste trăsături erau făcute să rămînă într-o sferă convențională, pedantă, legată de mode și aspecte ale vieții de curte. Recunoaștem,

https://biblioteca-digitala.ro

totuşi, că părţi întregi din aceste lipsuri se compensau în mod util, şi anume prin armonia limbii, prin dialoguri vii şi scînteietoare, prin ingeniozităţi de expresie şi fantezie, printr-o comunicativitate caldă şi inteligentă, printr-o ambianţă generală de solicitări mîngîioase în care resorturile inimii puteau să se deschidă şi ecourile lor să se propage.

În ce priveşte amestecurile frecvente de note serioase cu note comice, acestea prezentau şi ele un interes, pe deasupra multelor lor stîngăcii: prin ele s-au făcut paşi serioşi, promiţători, în direcţia teatrului popular.

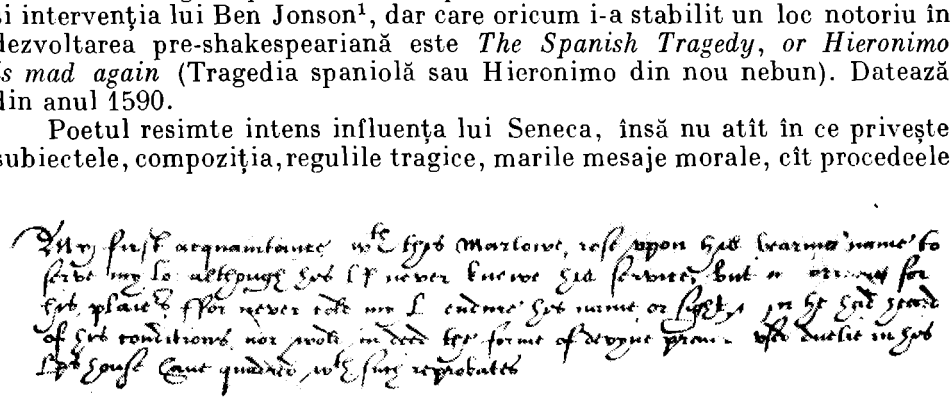
Lyly a contribuit ca genul comic să capete un ton mai înalt, o notă de mai pronunţată intelectualitate. Şi ca fel de a compune şi a combina subiecte, şi ca procedee poetice de tip euphuistic, ocupă un loc de seamă în pregătirea creaţiei shakespeariene, mai ales a feeriilor. Notăm: *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, *Visul unei nopţi de vară*, *Mult zgomot pentru nimic*, *Cum vă place;* cel puţin acestea aveau să găsească în piesele lui Lyly puncte de sprijin.

3. Thomas Kyd

Şi despre viaţa acestui scriitor se cunosc doar puţine lucruri. Plutesc în incertitudine atît data naşterii (1557?) cît şi aceea a morţii (1595?). Era fiul unui notar din Londra. Prima instrucţie a dobîndit-o la Merchant Taylor's School. Se pare c-a trecut prin împrejurări grele; se vorbeşte chiar de o anumită întemniţare pentru ateism şi atitudini nepotrivite faţă de regalitate. Singurele aspecte despre care putem vorbi cu certitudine sînt cele care se referă la creaţia lui dramatică, precum şi la ecourile acesteia pe scenele vremii. Mai ştim că şi el a murit tînăr, sărac, ca mulţi din camarazii lui de actorie şi viaţă boemă.

Autorului dramatic îi sînt atribuite o seamă de piese; *Cornelia* (probabil traducere din Garnier), *The Rare Triumphs of Love and Fortune* (Puţinele victorii ale iubirii şi ale soartei), *Hamlet* ş.a., ale căror texte s-au pierdut fără urmă. Singura piesă ce ni s-a păstrat, în care nu este exclus să existe şi intervenţia lui Ben Jonson[1], dar care oricum i-a stabilit un loc notoriu în dezvoltarea pre-shakespeariană este *The Spanish Tragedy*, *or Hieronimo is mad again* (Tragedia spaniolă sau Hieronimo din nou nebun). Datează din anul 1590.

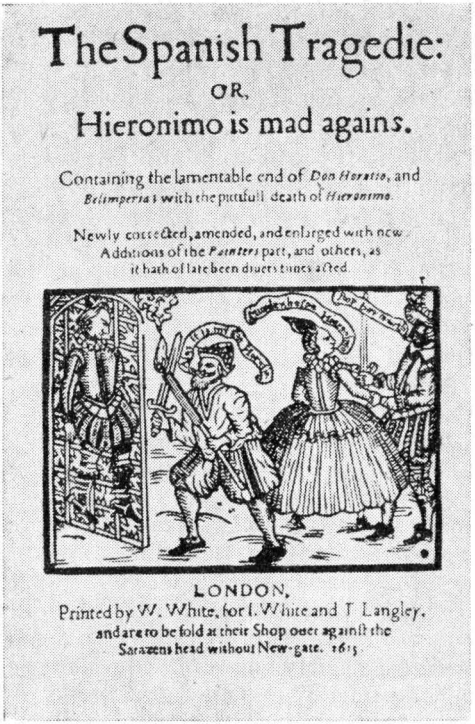
Poetul resimte intens influenţa lui Seneca, însă nu atît în ce priveşte subiectele, compoziţia, regulile tragice, marile mesaje morale, cît procedeele



Fragment dintr-o scrisoare a lui Thomas Kyd privind colaborarea lui cu Marlowe. British Museum, mss. 6849.

[1] E vorba de interpolări ulterioare, într-o versiune pentru scenă.

https://biblioteca-digitala.ro


The Spanish Tragedie:
OR,
Hieronimo is mad agains.

Containing the lamentable end of *Don Horatio*, and *Bellimperia*: with the pitifull death of *Hieronimo*.

Newly corrected, amended, and enlarged with new Additions of the *Painters* part, and others, as it hath of late beene diuers times acted.

LONDON,
Printed by W. White, for I. White and T. Langley, and are to be sold at their Shop ouer against the Sarazens head without New-gate. 1615.

Coperta la *The Spanish Tragedie* de Kyd, ediția din 1615.

de a aduce pe scenă situații tari, capabile să zguduie, să propage teroare în cugete.

Subiectul nu are adevăr istoric. Probabil, unele elemente au fost luate din povestirile timpului; altele au ieșit din fantezia scriitorului. Aproape nimic din desfășurările acțiunii nu pare verosimil; trebuie să recunoaștem totuși că anume moravuri și colorituri spaniole sînt redate cu putere și vivacitate.

Subiectul se desfășoară pe mai multe planuri, cu mari încărcături de personaje, episoade și situații. Horatio, fiul mareșalului Hieronimo, este tînăr, viteaz, frumos, capabil de sentimente înalte, nădejde a părintelui său și a țării. Cade răpus de trădarea pusă la cale de Balthazar, prinț de Portugalia, și de Lorenzo, fiul perfid al ducelui de Castilia, într-o clipă în care schimba jurăminte de dragoste cu Bellimperia, fiica acestuia. Din această clipă începe procesul răzbunării. Hieronimo și Bellimperia nu-și vor mai îngădui nici un răgaz pînă nu vor descoperi și pedepsi cum se cuvine pe asasini. Pentru a putea să-și urmărească scopul la adăpost de bănuielile celor din jur, bătrînul simulează nebunia. În același timp însă trăiește și o nebunie aproape reală din durere. Bellimperia este constrînsă să accepte căsătoria cu Balthazar, ucigaș cu atît mai odios cu cît la curtea Spaniei fusese întîmpinat cu onoruri și prietenie. Hieronimo organizează ca la nuntă să se joace o tragedie[1]. Planul lui de răzbunare e implacabil; va face în așa fel încît în loc de ficțiune tragedia să fie jucată cu adevărat. Aproape toate personajele își pierd viața, ucise de alții sau sinucigîndu-se.

În afară de aceste episoade sîngeroase petrecute pe scenă, în fața spectatorilor, există și altele, în pregătirea acțiunii principale, despre care aflăm prin relatări indirecte. Bellimperia, înainte de a se fi îndrăgostit de Horatio, fusese logodnica lui Andrea, un nobil spaniol, ucis prin trădare în același război cu Portugalia. Umbra acestuia va apărea de cîteva ori, cerînd și insistînd să obțină răzbunare împotriva lui Balthazar, autor și al răpunerii sale.

[1] *Soliman and Perseda;* piesă de teatru în teatru, putînd să-și aibă individualitatea proprie.

https://biblioteca-digitala.ro

Totul se petrece pe plan și în atmosferă de melodramă. Momentele de tensiune emotivă, capabile să creeze și să propage stări de teroare, abundă. În prolog apare fantoma lui don Andrea, din gura căreia aflăm, pe lîngă circumstanțele în care s-a produs crima, înfricoșătoare descrieri ale infernului. Horatio este ucis de bandiți mascați, sub ochii iubitei, tocmai în clipa în care prima lor întîlnire nocturnă îi făcea mai fericiți ca oricînd. Cînd bătrînii Hieronimo și Isabella descoperă trupul fiului lor străpuns de pumnale și atîrnînd spînzurat de ramura unui copac, disperarea lor e sfîșietoare. Răzbunarea ia formă de personaj alegoric, devenind prin aceasta și mai vie, mai sesizantă. Pedringano, un trădător, este spînzurat pe scenă, după ce mai întîi purtase un lung dialog cu călăul și implorase regelui iertare. Nebunia lui Hieronimo — confundîndu-se latura ei simulată cu cea reală — este înfățișată amplu, tulburător, cu alternări grotești, deconcertante, între stări de liniște înțeleaptă și stări absurde, halucinante.[1] Cînd pentru aceste omoruri regele îl amenință cu pedeapsa cea mai aspră, Hieronimo, ca să nu fie în situația de a răspunde ceva, își sfîșie limba cu dinții; iar cu un cuțit, pe care îl ceruse ca să-și ascută pana, după ce l-a înfipt în ducele de Castilia, tatăl unuia dintre asasini, se înjunghie și pe el. Duhul lui don Andrea, rezumînd întocmai ca într-un cor antic faptele petrecute, numără morții, împăcat acum că a curs sînge și că răzbunarea a fost dusă pînă la capăt.

Motivul răzbunării pe care Thomas Kyd l-a putut găsi în *Thyeste*, tragedia lui Seneca, apare aici depășit ca dezlănțuire și cruzime. Ni se lasă pe alocuri impresia că oroarea este cultivată mai mult pentru ea însăși decît pentru nevoile acțiunii. Aceasta e construită cu artificii și situații căutate. Are totuși meritul că se dispune în jurul unei teme unitare: răzbunarea. Personajele sînt privite și tratate superficial; nu ajungem pînă la trăsăturile lor profunde de caracter, dar le simțim tot timpul în mișcare, agitîndu-se într-un noian de pasiuni și sentimente. Destul de multe momente ori episoade par neverosimile; capătă totuși puterea de a se menține, devenind comunicabile, pentru că sînt redate patetic, cu susținere emoționantă. Hieronimo, înainte de a-și reteza limba cu dinții, răspunde astfel amenințării regale:

Mă poți zdrobi sub cazne, tot așa
Cum l-a muncit acest netrebnic fiu
Pe fiul meu: dar nu mă vei sili
Să spun ce am jurat să țin în mine.
Eu nu mă tem de-amenințarea ta.
Acum că-s mulțumit de moartea lor
Și ușurat mă simt prin răzbunare,
Ia-mi limba-ntîi și inima apoi.[2]

Ni se dezvăluie o dublă emfază: una a intrigii complicate, oarecum confuze, alta a stilului declamator. În acesta din urmă, maniera euphuistică nu se mai dezvoltă în direcția imaginilor grațioase, de transparență vaporoasă, ci dimpotrivă, în aceea a unor efecte de groază, cu mari și cutremură-

[1] Critica a făcut dese apropieri între Hieronimo și Hamlet, în ce privește nebunia simulată.

[2] Traducere de Dan Duțescu (*Teatrul Renașterii Engleze*, vol. I, E.L.U., Buc., 1964).

https://biblioteca-digitala.ro

toare tensiuni emoționale. Remarcăm de asemenea și exhibiții erudite, cu citate sau fraze întregi în latinește și cu nenumărate recurgeri la mitologia clasică. Un exemplu: în descrierile despre infern cu care se deschide piesa, fantoma lui don Andrea amintește despre rîul Aheron, despre sumbrul luntraș Caron, despre cei trei judecători (Radamantes, Minos, Aeacus), despre mirmidonii lui Ahile, despre Furii, despre învîrtirea veșnică a roatei lui Ixion, despre Pluto și Proserpina ș.a.

Piesa a fost primită cu entuziasm. Aceasta nu va împiedica însă ca abia după un sfert de veac de la prima ei reprezentație să aflăm că piesa părea căzută în uitare. Într-o primă versiune, rolul lui Hieronimo a fost interpretat de actorul Alleyn, reputat tragedian al timpului. De atunci a intrat în tradiție ca acest rol să fie folosit de actori drept piatră de încercare pentru talentul și meșteșugul lor tragic.

Kyd marchează în evoluția dramei engleze o etapă. E încărcat de spiritul lui Seneca, principalul său model, mai ales în ce privește aplecarea spre situații tari, spre cultivarea misterului, spre fapte zguduitoare. Dar alături de stăruirile sale în criterii și procedee clasicizante, dobîndite prin formația lui umanistă, găsim la el și trăsături baroce, colorituri intense, localizări istorice ceva mai bine definite, toate acestea în acord cu gustul vremii, cu preferințele marcate ale marelui public. Printre autorii dramatici din epocă, Kyd se bucura de prestigiul unui deschizător de orizonturi, devenind un fel de *choragus* al acestora. Reprezintă, în teatrul Renașterii engleze, ceea ce a fost Lazare de Baïf în Franța.

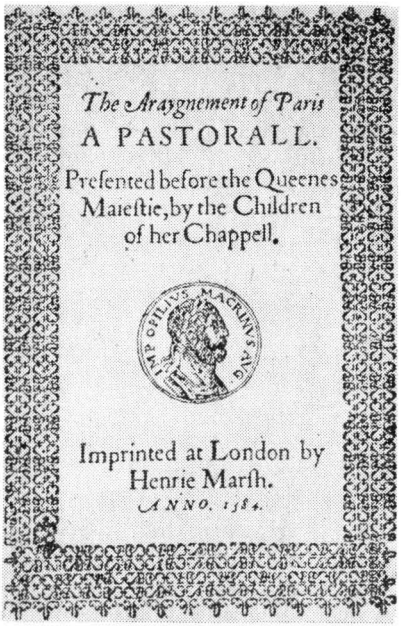
4. George Peele

Linia dată de Lyly a făcut școală. Printre adepții ei se numără și George Peele. Poetul s-a născut la Devonshire, în anul 1558; a murit tînăr, în 1596, scurtîndu-și viața prin felul lui de a fi boem și dezordonat. A făcut studii la Oxford. S-a îndreptat totuși spre actorie, urmînd în aceasta și o vocație personală, și o ambianță a epocii. La Blackfriars, unde era unul dintre coproprietarii teatrului, l-a cunoscut pe Shakespeare. S-a bucurat și de aprecierea curții regale; în cadrul acesteia primea adesea însărcinări de a compune și regiza spectacole. Raportînd numărul pieselor sale la puținul timp cît a trăit, putem spune că avea creația facilă. Din aceste piese, multe au fost scrise pentru festivitățile ori delectările curții. Totuși, nu trebuie să pierdem din vedere că în masa lor de imitații, de pastișări la modă ori de procedee de convenție există și trăsături originale, denotînd intuiție și inițiativă dramatică.

Poetul a început să se facă cunoscut prin *The Araygnement of Paris* (Condamnarea lui Paris), piesă de tinerețe, reprezentată întîia oară în 1584 în fața curții. Este o pastorală grațioasă, cu vervă și atmosferă, îmbrăcînd în imagini mitologice omagii adresate reginei. În *The Love of King David and Fair Betsabe* (Dragostea regelui David și a frumoasei Betsabe), întîlnim un aspect diferit. Motivele sînt luate din *Biblie*. Subiectul dezvoltă două episoade, fără legătură vizibilă între ele, avînd în centrul lor personajele Betsabe și Absalon, luate din *Cartea a doua a lui Samuil*. Nu întîlnim însă nici o trăsătură mistică, nici o notă de miraculos creștin. În faptele descrise

https://biblioteca-digitala.ro

se pune accent pe realitatea lor umană; autorul împrumută din *Biblie*, aşa cum Shakespeare peste cîtăva vreme va împrumuta din cronicile Angliei. În *The Old Wives Tale*[1] avem de-a face cu o satiră îndreptată împotriva dramelor cu exagerări, de care epoca începea să facă abuz. Comedia împleteşte în mod ingenios, cu vioiciune, elemente umaniste luate din Apuleius şi Ariosto cu altele desprinse din farsele populare.


The Araygnement of Paris
A PASTORALL.
Presented before the Queenes Maiestie, by the Children of her Chappell.
Imprinted at London by Henrie Marsh.
ANNO. 1584.

Coperta la *The Araygnement of Paris* de George Peele, ediţia din 1584.

Creaţia dramatică a lui Peele numără încă multe alte piese. Cităm: *The Famous Chronicle of King Edward I* (Celebra cronică a regelui Eduard I), *The Battle of Alcazar* (Bătălia de la Alcazar), *The Hunting of Cupid* (Vînătoarea lui Cupidon), *Polyhymnia*, *The Fall of Troy* (Căderea Troii), *The Honour of the Garter* (Ordinul Jartierei). Aceasta din urmă era de fapt un poem de felicitare pentru contele de Northumberland cînd acesta a primit ordinul jartierei. Toate, inclusiv cele amintite anterior, prezintă stîngăcii de construcţie. Caracterele, în genere, rămîn la suprafaţă. Există pasaje în care poetul străluceşte ca inteligenţă, vervă şi fantezie; în altele însă pare mediocru, banal. Totuşi, în ultimă instanţă, această creaţie se impune. Peele mînuieşte versul cu eleganţă şi abilitate. Izbuteşte adesea să compenseze lipsa de substanţă ori de adevăr psihologic prin arta şi bogăţia formei; aceasta şi atunci cînd foloseşte registre delicate, graţioase, ca şi atunci cînd se ridică la accente de grandoare şi putere. Mai putem recunoaşte operei şi un alt merit: poetul se adresează sentimentelor populare, în special celor patriotice, într-un ton mai viu şi mai angajant decît la mulţi dintre contemporanii săi.

5. Robert Greene

Cunoaştem viaţa acestui poet aproape pînă în amănuntele ei. Datorăm faptul mai cu seamă unor destăinuiri autobiografice. Din scrierile de teatru, cîteva s-au pierdut. Robert Greene s-a născut la Norwich, în anul 1558, provenind dintr-o familie modestă. A studiat mai întîi la St. John's College din Cambridge, apoi la Oxford. A întreprins călătorii în Franţa, Italia şi Spania, unde — după cum ne spune în mărturiile sale — „s-a deprins cu toate ticăloşiile". Îndată după această perioadă s-a lăsat atras pe de-a-ntre-

[1] Dan Duţescu, în traducere, a dat titlul: *La gura sobei (Teatrul Renaşterii Engleze* vol. I, E.L.U., Buc., 1964).

https://biblioteca-digitala.ro

gul de boema timpului. Găsim la el trăsături ca acelea întîlnite la mulți din tinerii străluciți ai epocii elisabetane: pe de o parte interes pentru studiu, aspirații artistice, viziune enciclopedică, îndrăzneli de gîndire; pe de altă parte, anume alunecări în cinism și viață desfrînată, tovărășii compromițătoare, cufundări în viciu, extravaganțe și libertinaj, manifestări violente, multe din acestea parcă alese dinadins pentru a duce la situații fără ieșire, eventual la catastrofe. E interesant totuși că acest vertigiu nu l-a împiedicat de a se cunoaște pe sine. Într-un pamflet autobiografic, *A Groatsworth of Wit Bought with a Million of Repentance* (Un dram de minte, cumpărat cu un milion de pocăiri), care de altminteri conține atacuri la adresa tînărului Shakespeare, îndeamnă pe Lodge și Peele, prietenii lui, să renunțe la viciile de tavernă. În ce îl privește personal, a rămas mai departe egal cu el însuși. Și-a încheiat viața la vîrsta de 34 de ani, aproape ca un cerșetor, măcinat fizicește, zdruncinat moralmente, cu sufletul încărcat de remușcări și regrete.

Robert Greene începe să se afirme în literatură ca povestitor și pamfletar. Se va îndrepta și spre teatru, pare-se nu atît din vocație cît din nevoia de a cîștiga mai repede, mai sigur, banii curenți de cheltuială. Deducem aceasta din faptul că în scrierile sale de teatru nu întîlnim o inspirație unitară, produsul unei concepții proprii și al unei gîndiri limpezite, ci împrumuturi și pastișe din scriitori contemporani (în special Marlowe) ori reflexe și procedee din formulele dramatice mai vechi (miracole, moralități, interludii). Totuși, scriitorul are geniu. Dramele pe care le-a scris contează. Există în ele, deopotrivă, accente de sinceritate poetică și zugrăviri de caractere; cu toată mulțimea lor de însăilări și convenții, acestea imprimă mișcare și realitate.

Reținem, în primul rînd, o dramă de tip feeric: *Frier Bacon and Frier Bungay* (Călugărul Bacon și călugărul Bungay). Titlul exprimă imperfect conținutul. S-ar spune că autorul a urmărit aceasta cu dinadinsul, și pentru a produce surpriza asupra spectatorilor, și pentru a masca astfel împrumuturile făcute din autori și piese ale vremii. Subiectul combină elemente din povestiri populare, din *Faust* al lui Marlowe, din istoria națională și din stările de spirit contemporane, aducînd pe scenă doi magicieni, Bacon și Bungay, care își joacă reciproc farse. Cel dintîi este inventatorul unei oglinzi magice în care cei ce o consultă pot vedea imaginea persoanei dorite. Dacă aceasta era o aluzie la călugărul franciscan Roger Bacon, mare învățat și filozof din Evul Mediu, desigur că autorul piesei s-a făcut vinovat de o impietate. În partea a doua a piesei, întocmită în spirit avîntat și romanesc, cu trăsături de idilă și de comedie pastorală, prințul de Wales se îndrăgostește de Margareta, fiica unui pădurar din Freshingfield. Cere contelui de Lincoln, credinciosul lui, să-l ajute în a cîștiga inima fetei. Dar între acesta și Margareta se înnoadă o dragoste adevărată, reciprocă. Prințul, furios, se gîndește să-i pedepsească; revenindu-și, îi iartă și chiar le acceptă căsătoria. Situația seamănă cu cea din *Alexander and Campaspe*, piesa lui Lyly. Mai urmează un episod, inspirat — pare-se — din cunoscuta poveste medievală a tinerei Griselda. Contele de Lincoln, pentru a pune la încercare sentimentele iubitei sale, o anunță că din ordin regal trebuie să ia în căsătorie o doamnă spaniolă. Margareta, după ce a primit știrea cu resemnare, se pregătește să

https://biblioteca-digitala.ro

intre într-o mănăstire. Sfîrşitul e fericit: contele, acum edificat, pocăit, revine şi izbuteşte să-i recîştige dragostea.

Poetul nu ţine întotdeauna măsura în ce priveşte folosirea de imagini mitologice. Ştie totuşi să compună versuri frumoase, să redea avîntul şi căldura tinereţii, să pună în lumină calităţile sufletului şi ale minţii, să orchestreze jocurile iubirii incipiente, să exprime puritatea şi prospeţimea sentimentelor legitime, să redea aerul şi coloritul cîmpiei, să împletească stări de suferinţă cu altele de bururie, să certifice drepturi ale vieţii.

Merită să menţionăm şi o altă dramă: *George-a'-Green, the Pinnar of Wakefield* (George-a'-Green, pîndarul din Wakefield). Eroul, pîndarul George-a'-Green, se devotează regelui său cu trup şi suflet. Demască şi înăbuşă o conspiraţie împotriva acestuia, aducîndu-i pe adversari în situaţia de a se trăda ei înşişi. Este tînăr, loial, stăpîn pe judecăţile şi mişcările sale. Îşi înfruntă duşmanii bărbăteşte, cu respect pentru lupta dreaptă şi cu încredere în puterea adevărului. În dragoste, George-a'-Green se dovedeşte la fel de ferm şi superior. Înţelege ca dragostea pe care i-o cere frumoasei Bettris s-o şi merite. De Robin Hood, haiducul intrat în legenda engleză, îl leagă afinităţi de simţire şi năzuinţe comune. Cînd regele vrea să-l înnobileze, ca preţ al serviciilor ce i le-a adus, George-a'-Green cere monarhului să-l lase a trăi mai departe ca *yeoman*; a rămîne simplu om din popor, aceasta este pentru el mîndria şi demnitatea la care aspiră.

Piesa cuprinde situaţii oarecum asemănătoare cu cele întîlnite în dramele sociale ale lui Lope de Vega şi Calderon. Apărîndu-se pe sine, eroul, un ţăran, exprimă şi atitudinea păturii din care face parte. Devotamentul faţă de rege se contopeşte în cugetul său cu sentimentul de patrie şi cu acela al onoarei populare, protest împotriva privilegiilor şi a trufiilor feudale. Toate acestea apar într-o împletire vie, sugestivă, de fapte din istoria naţională, cu date şi aspiraţii din viaţa societăţii contemporane. Opus contelui de Kendall care rîvneşte la coroana Angliei, exprimînd amoralitatea, cinismul şi apoi laşitatea impostorului, Woodroff, judecătorul din Wakefield, reprezintă cu poezie şi demnitate autoritatea misiunii sale. Robin Hood, după ce un moment lăsase impresia că putea să devină robul dragostei sale, îşi regăseşte luciditatea şi siguranţa de acţiune. Cît despre George-a'-Green, personajul principal, acesta e tratat în linii simple, hotărîte, conturînd astfel direcţia de viaţă şi tăria morală a păturii ţărăneşti din care făcea parte.

De la Lyly poetul împrumuta note de strălucire afectată, preţioasă; de la Peele încerca să prindă secretul formei melodice , armonioase. Ca trăsătură proprie, menţionăm implicarea de semnificaţii etice, cu anume adînciri ale caracterelor şi cu scoaterea în evidenţă a laturii lor de umanitate.

6. **Cristopher Marlowe**

În grupul de precursori ai lui Shakespeare, Cristopher Marlowe reprezintă figura cea mai strălucită. Viaţa şi opera lui se înlănţuiesc într-o strînsă corespondenţă. Una fără cealaltă ar rămîne fără de înţeles. Desluşim în acestea, deopotrivă, şi epoca, încărcată de contradicţii active, de alternări violente între virtute şi viciu, precum şi manifestarea unui temperament tumultuos,

https://biblioteca-digitala.ro

stăpînit de revolte, de ieșiri violente din matcă, de gesturi și situări răscolitoare.

În februarie 1564, în biserica St. George the Martyr din Canterbury, Christopher, fiul de curînd născut al cizmarului John Marlowe, primea botezul. Ca primă instrucție, îl vom afla printre cei cincizeci de elevi de la King's School, colegiu întemeiat de regele Henric al VIII-lea. Și-a continuat studiile la Corpus Christi College din Cambridge, se crede sub protecția lui sir Roger Manwood, mare demnitar și stăpînul unei proprietăți din vecinătatea localității Canterbury. În 1584 obținea titlu de „Bachelor of Arts". Cel de *magister artium* („Magister of Arts") nu i-a fost decernat decît în 1587, la intervenția consiliului privat al reginei. Există supoziția că între anii 1584 și 1587 ar fi îndeplinit în străinătate un rol politic misterios, în serviciul secret al guvernului. Se crede că a frecventat seminarele iezuite de la Reims și Douai, recent înființate ca oficine de propagandă. De aici și o altă supoziție: aceea că s-ar fi aflat în serviciul Spaniei și al Inchiziției. Dar — repetăm — toate acestea sînt cu semne de întrebare.

Pe băncile universității, tînărul se afirmase ca o glorie și o mare promisiune a generației sale. Putem presupune că în jurul său mulți — rude, prieteni, protectori — ar fi dorit să-l vadă îndreptîndu-se spre o carieră notabilă, eventual cea ecleziastică. Dar Marlowe a ales scena. Despre șederea lui la Londra, după ce a obținut și a doua diplomă universitară, deținem informații sporadice. A locuit, ca și Shakespeare, în cartierul teatral Shoreditch, pe malul stîng al Tamisei. A jucat pe podiumul de la Curtain, unul din teatrele Londrei. Un accident, pe cînd interpreta pe scenă rolul unui desfrînat, îl va lăsa șchiop. Părăsește profesiunea, nu însă și boema literaro-actoricească. Nu se știe din ce resurse trăia; veniturile literare nu puteau să-i asigure existența.

E o natură pasională, efervescentă, gata oricînd să izbucnească. Într-o scrisoare a lui Thomas Kyd către John Puckering, în 1593, se găsesc în această privință referințe exacte. Într-un duel cu hangiul William Bradley și-a ucis adversarul. Are conflicte cu autoritățile polițienești; se produc împotriva lui recursuri în justiție. Atmosfera de culise și de tavernă îl atrage, îl stăpînește cu chemări irezistibile. E mediul ce convine psihologiei lui de revoltat. Își proclamă cu glas tare răzvrătirile împotriva bisericii, politicii, doctrinelor. Trecuse prin misterioasa „*School of Night*" patronată de sir Walter Raleigh, fost favorit al reginei. Era o școală de ateism și de magie, care își recruta adepții mai cu seamă din rîndurile nobilimii. Neagă ideea trinității creștine; afirmă că *Geneza* este o erezie; contestă apostolilor — cu excepție pentru Pavel — orice aptitudine scriitoricească; în Moise vede un impostor, stăpînind masele de evrei ignoranți prin practici magice învățate de la egipteni. Consideră că el, Marlowe, dacă lucrul l-ar interesa, ar putea compune o evanghelie mai frumoasă decît cea scrisă de apostoli și ar putea să întemeieze o religie mai bună decît cele existente. Își proclamă incredulitatea, sfidînd cu voință prejudecăți ale vremii, prezumții ale autorității, tendințe de intoleranță ale forurilor anglicane.

Și-a încheiat viața în mod tragic, în 1593, înainte de a fi împlinit vîrsta de treizeci de ani. Mărturii din epocă — a căror veracitate nu este însă în totul confirmată — pretind că s-ar fi sfîrșit în hanul de la Deptford

https://biblioteca-digitala.ro

Strand, lovit de pumnalul unui oarecare Ingram Frisar, într-o mizerabilă situaţie de invertire şi rivalitate amoroasă.

Predicatorii puritani l-au atacat numindu-l „ateu" şi „nelegiuit". Speculînd asupra împrejurărilor aparte ale morţii lui, au lăsat să se răspîndească de circumstanţă, cu avertismente speciale pentru autorii dramatici.

Adevărul asupra morţii lui Marlowe continuă să preocupe pe cercetători[1]. Unul din aceştia, profesorul american Calvin Hofmann, emite ipoteza că Marlowe nu ar fi murit în împrejurarea amintită, ci a intrat în clandestinitate, scriindu-şi piesele sub numele lui Shakespeare.

Prima lui operă dramatică poartă în totul pecetea temperamentului său vehement şi îndrăzneţ. Este vorba de *Tamburlaine the Great* (Marele Tamerlan), tragedie în două părţi, cu subiect istoric, în care însă adevărul faptelor va apărea puternic modificat prin exploziile de tinereţe ale poetului, cu imaginaţia lui exaltată.

Piesa îşi are sursa în scrierea *Viaţa lui Timur* a spaniolului Pedro Maxia, tradusă în englezeşte în 1571. Faptele se desfăşoară într-o atmosferă grandioasă, cu sonorităţi şi tensiuni înalte. Acţiunea se mişcă pe spaţii largi, variate: Persia, Sciţia, Africa. Se aud bătăi de tobă şi sunete de trompete, defilează trupe, puse apoi să-şi măsoare puterile în aprige încleştări; se succed omoruri, ca într-o stranie şi blestemată hecatombă; se rostesc discursuri grave, titaneşti, în ale căror rechizitorii se împletesc ameninţări dintre cele mai dure cu figuri de stil şi accente lirice.

Personajul principal este vestitul Timur Lenk (Tamerlan, Tambelan), întemeietor în secolul al XIV-lea al celui de-al doilea stat mongol, victoriosul din 1402 de la Ankara împotriva sultanului Baiazid I. A încetat din viaţă în vremea în care se crede că pregătea o mare expediţie pentru cucerirea Chinei. Piesa ne înfăţişează rînd pe rînd expisoadele vieţii şi campaniile sale, de la invadarea Persiei pînă la moartea survenită în localitatea Otrar din hanatul Kokand. Temerlan încarnează cruzimea; o folosea ca pe o metodă de guvernare, dîndu-şi prin ea şi voluptatea puterii. Pustieşte totul, cu o satisfacţie rece, necruţătoare. Ucide cu uşurinţă, ca într-un joc sau într-o întrecere stranie cu sine. Nu alege, nu are reţineri, nu se împiedică de vreun scrupul, vreo teamă, vreo judecată. Trimite la moarte, deopotrivă, copii, femei şi bătrîni; pe unii îi îneacă, pe alţii îi chinuie pînă la ultima suflare şi pe mulţi îi trece direct prin ascuţişul sabiei. Suveranii făcuţi prizonieri sînt închişi în cuşti de animale şi purtaţi astfel în cortegiile învingătorului; alteori tiranul îi înhamă la carul său şi îi conduce el personal, însoţind loviturile de bici cu glume batjocoritoare. Comandă să i se servească bunătăţi sub ochii lui Baiazid, prizonierul care în cuşca unde e închis moare de foame; din cînd în cînd îi întinde cu cinism, în vîrful spadei, cîte o bucată de carne. Dă foc unui oraş întreg, transformîndu-l în torţă aprinsă pentru funeraliile Zenocratei, captiva pe care o silise să-i devină soţie. Scenele de acest gen se succed neîntrerupt, de-a lungul tuturor actelor. Văzînd sîngele vărsat din ordinele sale, Tamerlan rîde; s-ar spune că nimic nu-i dă mai multă fericire, mai multă comunicare cu sine, ca fapta dură împinsă cu neşovăire pînă la punctele ei de paroxism. Are cruzimi care poartă o marcă de

[1] J. Bakeless, *The Tragical History of Christopher Marlowe*, 2 vol., Cambridge, U.S.A., 1942.

https://biblioteca-digitala.ro

sfidare, de răutate rece; altele se înveșmîntează în gesturi de generozitate perfidă. Înhamă la carul său pe regii din Siria și Trebizonda; după un drum, pentru ca aceștia să nu „obosească", îi va înlocui cu cei din Anatolia și Ierusalim. Pentru a-și răsplăti soldații care îl ascultă orbește, le pune la dispoziție haremurile sultanilor ori ale demnitarilor înfrînți în luptă.

Marlowe a compus această dramă pe cînd era încă un adolescent. Recunoaștem în manifestarea lui porniri libertine și o voință de frondă, pe de o parte a unui temperament năvalnic, cu nestăpînirea în sînge, pe de altă parte a unui „*scholar*" îndrăzneț, gata să-și afirme protestul atît împotriva dogmelor propriu-zise cît și împotriva spiritului general al concepției creștine. În intenția lui, Tamerlan trebuia să încarneze o personalitate superioară, supraumană. De aici plăcerea de a-l așeza deasupra legii, a răspunderilor, a criteriilor morale obișnuite.

Autorul împrumută personajului și alte trăsături, inspirate oarecum din stilul și atmosfera colegiilor prin care trecuse. Dezvolta tirade în formă retorică, în care s-ar spune că aplică și anume reguli de școală. Practică înflorituri stilistice, cu abundență de imagini din mitologiile greacă și latină. Față de Zenocrata, care sfîșiată de durere venise să-i ceară puțină clemență pentru tatăl ei, sultanul Egiptului, devine dintr-o dată liric și avîntat; cu puțin înainte însă ordonase uciderea fecioarelor din Damasc care îi cereau azil.

Poetul a ținut să prezinte moartea personajului său într-o postură patetică, de dramatism intens. Tamerlan, egal cu sine însuși, bravează moartea. O disprețuiește, azvîrlindu-i epitete crude. Apoi, strîngîndu-și soldații în jurul lui, se arată acestora, cu solemnitate, ca pătruns de resemnare filozofică.

În prologul piesei, Marlowe anunță programatic că teatrul englez are de împlinit o datorie: să se ridice, deopotrivă, atît deasupra bufoneriilor de clovni și scenelor de bîlci cît și deasupra pretențiilor de rafinament, cu manierismul lor artificios. Critica se întreabă dacă vrînd să evite un exces, nu s-a apropiat de altul. Lirismul său abundă în accente declamatorii; sînt momente cînd prin repetare și insistență ajunge să comunice spectatorului un sentiment de monotonie. Dă impresia unui patos de suprafață, făcut mai mult din elocință decît din trăire profundă. I s-a obiectat că inventează situații neobișnuite, într-un fel sesizante, dar într-altul absurde, tulburînd starea de sublim cu închipuiri zadarnice; că stăruie prea mult asupra unor evenimente exterioare, ca și cum emoția dramatică ar trebui să se sprijine în primul rînd pe acestea; că personajele sînt construite energic, dar nu și cu pătrunderea psihologică necesară; că multe din situațiile descrise, fără frînă și fără destulă motivare, ar putea să pară mai degrabă dezlănțuiri fatidice decît reflectări posibile ale vieții.

Opera, totuși, impune. Anunță un temperament vulcanic, stăpînit pînă la uluire de beția poeziei.

Tendințele manifestate în această scriere de început vor reapărea, cu potențări duse pînă la limita lor de sus, în drama *The Jew of Malta* (Evreul din Malta).

Barrabas, eroul piesei, pe cît este de stăpînit de demonul îmbogățirii, pe atîta reprezintă și o încarnare de ură. Nimic în lumea aceasta nu ar putea să-i strecoare în suflet puțină înțelegere ori blîndețe. Otrăvește puțu-

https://biblioteca-digitala.ro

rile de apă; bolnavilor care își tîrăsc suferința pe lîngă ziduri, în loc de asistență le dă lovituri de grație; a învățat medicina, dar nu se gîndește să o pună în serviciul oamenilor, ci dimpotrivă, anunță că e fericit cînd „poate da de lucru groparilor din cimitire"; e satisfăcut cînd trimite oameni în închisoare, cînd pe alții îi împinge la sinucidere, cînd lasă pe lume orfani, cînd poate inventa o nouă cruzime, cînd constată că în jurul lui cresc desperările și se înmulțesc victimele. Mijlocește ca doi creștini, pretendenți la mîna fiicei sale, să se ucidă unul pe celălalt. Din deznădejde aceasta se gîndește să intre în călugărie; pentru a o pedepsi, îi dă otravă și incendiază întreaga mănăstire. Ucide pe călugărul care voia să-i salveze sufletul prin convertire. În toate aceste acțiuni e ajutat de sclavul Itamor care ca și stăpînul său e un posedat și un profesionist al crimei. Nu se mulțumește de a ucide, pur și simplu; înainte de a lovi se complace în a strecura ori a răscoli în sufletul victimei sentimente contrarii, stări tulburi, chinuri morale, zvîrcoliri atroce ale pasiunii. Trădează fără scrupule: pe cavalerii creștini turcilor; pe aceștia, cavalerilor. Dar în cele din urmă justiția imanentă își va spune cuvîntul. Barrabas cade el însuși într-o cursă pe care o întinsese celorlalți. Se prăbușește în imensa căldare cu apă clocotită camuflată sub podeaua din sala de consiliu, pregătită pentru generalul musulman Selim și consilierii acestuia. Personajul, în această împrejurare, se dovedește mic, fricos, laș. Imploră pentru sine, cu panică și disperare, ceea ce toată viața refuzase semenilor săi cu cinism și obstinație: „Săriți, ajutați-mă, creștini! Guvernatorule, nu ai nici o milă?"

Marlowe era ateu; nu putem admite, deci, că în zugrăvirea acestui personaj ar fi fost stăpînit de vreo considerație religioasă, de vreo judecată intolerantă; se poate însă să se fi supus unor prejudecăți ale epocii, făcînd totodată anume concesii și publicului spectator, bucuros să i se măgulească aceste prejudecăți și să găsească pe scenă confirmarea lor. În realitate, principala explicație trebuie căutată în două direcții coroborate: una ținînd de pornirea protestatară a poetului, în special împotriva spiritului de rapacitate întreținut de ascensiunea burgheziei, alta privind moravurile epocii, cu mulțimea ei de impulsiuni și manifestări impetuoase, de soluții obținute prin violență, răzbunare și reacțiune imediată.

Shakespeare, în *Neguțătorul din Veneția* va relua în bună parte, atît tema cît și personajul din drama lui Marlowe. Între înțelesul uneia și al celeilalte există deosebiri substanțiale. Barrabas se cufundă în rău din plăcerea de a-l întreține; va rămîne pînă la sfîrșit în perversiunea lui morală. Shylock, pus în fața unor situații peremptorii, va înțelege că trebuie să adere la regulile justiției și ale umanității.

Între aceste două drame, sub raport cronologic (1588), se așază *The Tragical History of Doctor Faustus* (Tragica istorie a doctorului Faust).

Marlowe se inspiră aici din cunoscuta legendă germană, despre care se crede că luase cunoștință din traducerea în limba engleză a unei cărți populare apărută cu puțin înainte (1587) la Frankfurt pe Main.

Totul e clădit pe o idee directoare: suprema fericire e să realizezi o zi de victorie deplină, în care să poți gusta toate deliciile posibile ale vieții. Piesa începe printr-o scenă de laborator. Doctorul Faust și-a însușit toată știința pămîntului, dar aceasta nu-l mulțumește; aspiră să dobîndească puteri supranaturale, să devină magician și demiurg, întrucît numai acestea ar putea

https://biblioteca-digitala.ro

să-i pună în mînă tainele, forțele și voluptățile lumii, să aibă și să cunoască totul în deplina lui voie și libertate:

Tot ce visează între-ai lumii poli
Va fi-n puterea mea: pe împărați
I-ascultă-o țară-două: ei nu pot
S-asmută vîntul, norii să-i destrame;
Ci stăpînirea unui magician
E necuprinsă,- asemenea gîndirii.
Nu-i vrăjitorul priceput un zeu?
Hai, Faust, creierii ți-i chinuiește
Și află cum s-ajungi un demiurg![1]

I se înfățișează Mefistofel, slujitorul lui Lucifer. Încheie cu acesta un pact: pentru douăzeci și patru ani de putere în care nici o dorință sau închipuire a minții să nu-i fie refuzată, consimte să-și vîndă sufletul. „De ce să nu fac ce vreau cu sufletul meu, din moment ce-mi aparține?" În continuare își

Scenă din *Doctor Faustus* de Marlowe. Frontispiciu la ediția din 1636.

[1] Scena I, traducere de Leon Levițchi; în *Teatrul Renașterii engleze*, vol. I, E.L.U., Buc., 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

argumentează: „Întrucît tot sînt un damnat fără nădejde de salvare, la ce mi-ar folosi să mă rețină gîndul la cer și la Dumnezeu?“ Însoțit de Mefistofel străbate lumea, avînd proprietatea de a nu fi văzut de ceilalți. Procedează cu un suflet ca de copil, cînd bucurîndu-se cu uluire și exaltare de strălucirile ce-i ies în cale, cînd întristîndu-se de nefericirile întîlnite. Își îngăduie orice, fără teamă ori reticențe. La Roma se amuză să tulbure ceremoniile de la curtea pontificală și să ia în derîdere solemnitatea persoanei papale. În alte părți joacă farse curtenilor imperiali, bate călugări, recurge la practici magice pe seama unor principi uluiți sau consternați de aceasta, se delectează cu diferite idei fanteziste ce-i trec prin minte, întîrzie în taverne și în petreceri zgomotoase, își acordă din plin voluptățile simțurilor, se complace în scene de beție, în toate acestea alternînd inegal momente de pasiune a viciului cu momente de reculegere, de remușcare și parcă de reintrare în sine.

Dar timpul se scurge repede; sorocul pactului încheiat cu Lucifer și Mefistofel se apropie. Faust mai are de trăit un singur ceas. Ar vrea ca în acest ceas timpul să rămînă pe loc, ca sferele cerești să se oprească din mișcarea lor, ca miezul nopții să nu mai sosească vreodată. Ar accepta ideea de a rămîne damnat oricîtă vreme, zeci și chiar sute de mii de ani, dar să știe că la capătul acestora îl va aștepta salvarea... E cuprins de remușcări; acestea îl împresoară sub formă de viziuni halucinante. Vede pe cer prelingîndu-se stropi de sînge din martiriul lui Isus Hristos. Simte că un strop din aceștia, unul singur, ar putea să-l răscumpere. Totul însă e zadarnic. Orologiul, implacabil, își scandează cele douăsprezece bătăi finale. Diavolii vin să-i ia sufletul. Cutremurat, încearcă să-i oprească, să-i intimideze. Ultima lui strigare rezumă în ea tot înțelesul legendei: „Sînt gata să-mi ard cărțile, Mefisto!“

Piesa poate fi privită și comentată sub unghiuri diferite. I se pot recunoaște și calități, și defecte. Pentru a ne da seama de însemnătatea ei, se impune să ținem seama atît de unele cît și de celelalte.

În raport cu majoritatea repertoriului contemporan, această dramă venea dintr-o dată cu vizibilă superioritate de orizont și gîndire. Pentru prima oară pe scena engleză apărea o dezbatere filozofică, de natură să marcheze conflictul dintre cunoașterea științifică și revelație. Era firesc, deci, ca spiritele curajoase ale vremii s-o înregistreze cu interes și satisfacție, în vreme ce tabăra puritană avea s-o întîmpine cu adversitate și intoleranță. Și pînă atunci asupra poetului planase o supoziție de ateism și impietate; acum însă această supoziție se transforma în acuzație propriu-zisă, urmată de ostracizare morală. Nu era puțin lucru ca sub domnia necruțătoarei Elisabeta să se pună în discuție idei care fie și de departe puteau să pară contrarii ortodoxiei oficiale. Piesa impresionează prin bogăție și patetism, prin tonul susținut și prin freamătul acela uman, cuprinzînd în el o scară largă de valori, de la nuanțe delicate de simțire pînă la răzvrătiri ale gîndirii.

Piesa numără o seamă întreagă de trăsături asupra cărora o parte din critică s-a pronunțat cu reticențe: paradă de cunoștințe cu aluzii științifice; citate latinești excesive, introduse arbitrar, fără destulă sudură cu textul corespunzător; un aer de școală, contrastînd cu pecetea îndrăzneață imprimată de temperamentul poetului; copieri brutale ale realității — de exemplu, pactul cu Mefistofel, încheiat în formă, cu meticulozitate, după reguli procedurale stricte, ca într-un tribunal civil — ca și o seamă întreagă de extra-

https://biblioteca-digitala.ro

vaganțe, unind în dorința lor de originalitate și accente de sfidare. De fapt, acestea nu-l caracterizează pe Marlowe decît în parte; trebuiesc privite mai degrabă ca izbucniri burlești și ca forme de erudiție prefăcută.

În *Edward the Second* (Eduard al II-lea) ne este înfățișată o pagină din cronica Angliei. Eduard este o natură slabă, influențabilă, în neputință de a-și ajunge sieși. De îndată ce s-a urcat pe tron a chemat lîngă el pe Piers Gaveston, favoritul pentru care va manifesta un sentiment bolnăvicios. Lasă ca în preajma lui să opereze în voie lingușitorii, intriganții și interesații. Destul de curînd descoperă o conjurație împotriva lui a baronilor, conduși de către însuși Gaveston. Fără nici o judecată, acesta este întemnițat și apoi trimis la moarte. Locul lui de prim favorit va fi preluat fără întîrziere de către Spenser. Cînd din voința lui Eduard regina Isabela este îndepărtată de pe tron, îi va lua apărarea un tînăr nobil, Mortimer, care îi va fi și amant. Lupta întreprinsă de acesta este aprigă și îndrăzneață. Învins, regele este silit să abdice; vor urma întemnițarea și uciderea lui. Mortimer, la rîndul său, va avea o soartă oarecum asemănătoare, fiind executat de viitorul rege.

În această piesă, Marlowe face o dovadă în plus: nu este numai poetul în veșnică ebuliție, cu imaginația aprinsă de viziuni demonice și explozii lirice, ci apare și ca un constructor dramatic abil, stăpîn pe mijloacele sale, cu simțul situațiilor și al personajelor.

Regăsim și aici fapte crude excesive, cu trăsăturile lor de impetuozitate și de neprevăzut. Reacțiile și sentimentele personajelor procedează prin salturi mari, intempestive, putînd ca dintr-o clipă în alta să schimbe starea de intoleranță într-una de compasiune. Cînd regele revede pe Gaveston, favoritul său, e gata de fericire să-i dăruiască totul, să-i pună la dispoziție orice, să-i acorde demnități, să-i încredințeze cu emoție însăși persoana și simțirea sa cea mai intimă; dar e destul ca episcopul de Coventry să-l pună în fața unei ușoare amenințări pentru ca dintr-o dată să izbucnească în strigăte și insulte, să piardă orice măsură în gesturi și cuvinte. La brutalitățile răspunde îndată cu brutalități egale; oricărei crime îi urmează fără întîrziere răzbunarea. Plutim într-o atmosferă de moravuri medievale, cu pasiuni dezlănțuite, cu trimiteri fără judecată la moarte, cu acte ducînd vindicația pînă la fanatism și rătăcire. Recunoaștem în toate acestea stări de lucruri capabile să exprime și să caracterizeze aspecte din viața nobilimii engleze în Războiul celor două roze.

Totuși, spre deosebire de alte piese ale lui Marlowe, în aceasta din urmă, în fața valului de cruzimi la care sîntem martori, resimțim mai puțin sentimentul de protest ori de repulsie. Explicația stă pe de o parte în aceea că sînt în joc adevăruri istorice, pe de altă parte în aceea că puterea și unitatea piesei sînt asigurate prin scene întocmite cu echilibru și siguranță psihologică. Nota eroică, aici, nu se mai revarsă peste zăgazuri; își găsește contraponderea în sentimentul de compasiune pe care, pînă la sfîrșit, îl trezește în noi eroul, victimă a slăbiciunii lui, și a circumstanțelor, rămas singur în fața vieții, a oamenilor, a destinului. Scene ca aceea în care episcopul de Winchester este însărcinat să ceară lui Eduard să abdice în favoarea fiului său minor, ori în care Lightborn, Matrevis și Gurney îl ucid din ordinul reginei în temniță, sînt zguduitoare, totodată mărețe. Regele s-a aflat întotdeauna sub influența altora; acum însă disperarea unită cu dorința de a-și păstra tronul îl fac pătrunzător, îi inspiră accente de maliție inteligentă și de putere:

https://biblioteca-digitala.ro

„Da, mi-ar plăcea să fac ceea ce vreau eu, nu ceea ce îmi ordonați; din păcate, cerul și pămîntul conspiră ca să devin neputincios, mizerabil. Iată, primiți-mi coroana! Să v-o dau? Nu, aceste mîini nu se vor mînji de o crimă atît de infamă. Acela dintre voi care îmi dorește mai mult sîngele și care vrea să fie numit ucigașul unui rege, să vină el să mi-o smulgă! Ce! V-ați tulburat, vă este milă de mine? Dacă e așa, atunci chemați-i să vă ajute pe Isabela și pe necruțătorul Mortimer, ai căror ochi au devenit săbii și care mai degrabă pot să verse foc decît să pice lacrimi. Dar nu, opriți-vă! Decît să-i văd aici, iată, luați-o! (Le dă coroana.) Și acum, Dumnezeule de sus, dă-mi putere de a disprețui această strălucire trecătoare și ajută-mă să mă așez pentru totdeauna pe un tron din cer! Vino, moarte! Închide-mi ochii cu degetele tale; sau, dacă mă lași să trăiesc, atunci ajută-mă să mă uit pe mine însumi!..."

Eduard al II-lea se numără printre cele mai unitare și mai puternice cronici elisabetane. Shakespeare s-a inspirat din ea pentru *Richard al II-lea*. E încărcată de înțelesuri și implicații politice: problema regalității în cazul în care monarhul nu face față sarcinilor sale, fluctuațiile puterii și ale popularității, păstrarea demnității în fața uzurpării și a uzurpatorilor. S-au făcut apropieri între intențiile piesei și frămîntările din opinia publică engleză în legătură cu complotul Essex; sînt însă mai mult speculații decît certitudini. Astăzi, piesa e considerată drept cea mai matură creație a lui Marlowe.

În *The Massacre at Paris*, Marlowe s-a orit asupra unui subiect contemporan: noaptea sfîntului Bartolomeu. Piesa a rămas neterminată. Interesează figura ducelui de Guise, ca încarnînd încă un supraom crud și amoral, eroul predilect al poetului.

Amintim, în sfîrșit, *The Tragedie of Dido Queene of Carthage* (Tragedia Didonei, regina Cartaginei). Diferite păreri consideră că piesa ar fi fost scrisă în colaborare cu Shakespeare. Există pasaje care ar trăda stilul acestuia; se mai știe că Shakespeare îl prețuia mult pe Marlowe, pe care îl numea „un spirit superior". Mai probabilă însă e colaborarea cu Thomas Nashe, talentat pamfletar și poet dramatic.[1] Piesa contează prin remarcabile pasaje lirice. Cercetătorii întîmpină greutăți în a stabili din ce a constat contribuția colaboratorului; simțirea poetică a lui Marlowe e prezentă în fiecare pagină și în fiecare rînd.

Rînd pe rînd, sub optica investigației și cercetării moderne, multe din vechile critici aduse lui Marlowe se elimină. Din cauza stilului metaforic s-ar putea să rămînem cu impresia că poetul împrumută tuturor personajelor sentimentele sale; în realitate, eroii săi sînt individualități puternice. S-a spus că ar fi trebuit să acorde mai multă atenție construcției dramatice; totuși, în fiecare din piesele sale găsim o încercare de lărgire a cadrului scenic, cu resorturi proprii, tinzînd spre structuri autonome. S-a afirmat că i-ar fi

[1] Thomas Nashe (1567—1601) a avut un sfîrșit trist și prematur; din această cauză avem despre opera lui doar imagini fragmentare. A fost totuși o personalitate de seamă, cu inițiative caracteristice în epoca elisabetană. Prin aproape toate scrierile sale a provocat polemici violente, cu răsunet: *Pierce Pennilesse, his Supplication to the Divell* (Petiția către Diavol a lui Petre-fără-un-ban), pamfletul *Christes teares over Jerusalem* (Lacrimile lui Cristos asupra Ierusalimului), romanul picaresc *The Unfortunate Traveller, or the Life of Jacke Wilton* (Călătorul nefericit, sau viața lui Jack Wilton) ș.a. A scris în colaborare cu Ben Jonson comedia *The Isle of Dogs* (Insula cîinilor); textul s-a pierdut; se crede că din cauza acestei piese s-a refugiat la Great Yarmouth. În întregime, dintre scrierile sale dramatice, ni s-a păstrat doar o comedie: *Summer's Last Will and Testament* (Testamentul verii).

https://biblioteca-digitala.ro

lipsit umorul, contrariu deci temperamentului englez și contemporanilor săi elisabetani. *Doctor Faustus* și *The Jew of Malta* desmint această impresie. S-a mai pretins că în creația sa nu ar exista nici un singur personaj feminin condus cu înțelegere și pătrundere psihologică; totuși, în *Edward the Second*, regina Isabela este un personaj evident negativ, dar perfect conturat.

În totul, Marlowe e un autor mare. Opera lui strălucește prin energie, patetism și putere pasională. I-a fost lui Shakespeare și înaintaș, și contemporan. În fața problemelor și orizonturilor de viață deschise de Renaștere, cei doi poeți și-au marcat spiritualitatea lor aparte. Shakespeare — vom vedea — manifesta încredere în ordinea și semnificațiile lumii, în restabilirea echilibrului moral, în funcționarea justiției imanente. Drumul parcurs de eroii săi era de la exterior înspre o interiorizare adîncă. La Marlowe, dimpotrivă, sensul tragic se desfășoară dinăuntru în afară. Inițial, eroii săi sînt plini de avîntul reușitei individuale; antrenați în lupta vieții, sfîrșesc în deznădejde și prăbușire.

Avîntul poetului și forța lui temperamentală au dat scenei engleze impulsuri și direcții de seamă. Stimularea și chiar biciuirea, prin intervenții de îndrăzneală și intensitate, erau binevenite. Apariția lui a contribuit mult ca spiritul renascentist în teatrul elisabetan să-și capete nota lui de vitalism și încordare pasională. Spectatorii vremii erau mulțumiți cînd scena putea să le ofere nu atît fapte de verosimilitate strictă, cît impresii de grandoare, vibrări prelungi, stări de entuziasm ori de exaltare. Publicul englez, într-o epocă în care victoria asupra *Armadei* crea un sentiment de satisfacție și de încredere orgolioasă, aștepta ca scena lui națională să exprime viață, să polarizeze tumulturi, să redea mișcarea puterii și a bogăției, să pună în lumină glorii militare, să celebreze dimensiuni supraumane, să întindă pînă departe limitele posibilului, să creeze un climat de înălțimi, fie și prin ipostazieri sau asocieri exorbitante.

Cu rafinamentul lui artistic ca și cu criteriile lui erudite de „*scholar*", poetul manifesta aversiune față de versificația sonoră, pe gustul facil al publicului mare. De aici o preocupare căreia i s-a dedicat constant, încă de la începuturile lui literare: aceea de a lucra și de a converti în așa fel versul alb, încît din șters și trunchiat cum părea pînă atunci — l-am mai întîlnit la *Gorboduc* — să-l facă viu, curgător, insuflîndu-i putere și demnitate. Literatura engleză îl recunoaște, efectiv, drept creatorul *blancvers*-ului.

7. Drama domestică

În repertoriul vremii se înscriu și așa-numitele drame domestice, cu subiecte luate din viața păturilor de mijloc. Între acestea, cea mai caracteristică, atît ca operă în sine cît și ca putere de reflectare a epocii, este o piesă al cărei autor a rămas necunoscut. Se numește *The Lamentable and True Tragedie of Mr. Arden of Feversham in Kent* (Dureroasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Feversham în Kent). Prima publicare datează din 1592; piesa însă a fost scrisă cu patru decenii mai înainte (1550-51), avînd ca punct de plecare o crimă de răsunet, povestită de cronicarul Raphael Holinshed în scrierile sale.

https://biblioteca-digitala.ro

Alice, soția lui Arden, se află sub stăpînirea lui Mosbie, pentru care a contractat o pasiune pe cît de ireductibilă pe atît de iresponsabilă. Arden este un burghez bogat, pătruns de cîteva principii morale, în vreme ce în Mosbie totul este inferior și lipsit de criterii. Cei doi complici pun la cale asasinarea lui Arden, ea pentru a rămîne fără piedici lîngă amantul său, el pentru a pune mîna pe averea celui dispărut. Într-adevăr, după mai multe peripeții în care se părea că victima e apărată de providență, crima este înfăptuită. Este însă repede descoperită, și vinovații sînt trimiși la moarte.

Ce interesează e felul cum pe canavaua unui fapt divers se țes semnificații dramatice. Piesa plutește într-o atmosferă morală în care crima și adulterul sînt detestate. Nu ni se dau sfaturi; nicăieri, în nici un moment, nu simțim că autorul ar urmări o teză sau că ar vrea să ne insufle un anume sentiment. Situația morală rezultă contextual, din desfășurarea evenimentelor și din felul cum în cuprinsul acestora oamenii apar cu însușirile sau defectele lor naturale.

Personajele au adevăr și autenticitate. Autorul, bun observator al vieții și parcă ascultînd de un instinct dramatic sigur, se ferește să le pună contrastant în două tabere: personaje bune și personaje rele. Fiecare vine în mersul acțiunii cu partea sa de umbre și lumini. Arden respectă căminul și e pătruns de virtuțiile familiale, dar față de alții mai mici decît el manifestă intențiii spoliatoare și orgoliu de clasă. Îi spune lui Mosbie:

Așa să știi! N-ai dreptul să porți spadă!
Meșteșugarii sînt oprați de lege.
A ta e dalta, acul spaniol
Și fierul de călcat; spada-i a mea! [1]

Într-adevăr, Arden pare bun, iertător, generos, dispus să uite ceea ce l-a contrariat și să schițeze gestul prieteniei chiar față de acela care l-a jignit profund. Ne întrebăm, totuși, dacă faptul pornea din superioritate morală sau ascundea în el încă o formă de orgoliu.

Mosbie e viclean, interesat, ros de invidie, lipsit de scrupule, incapabil de a iubi cu adevărat, un primitiv sufletește în care conștiința are totuși momente de zvîcnire și de luciditate.

Mă răzlețesc de oameni gînduri tulburi
Și veghea lor mă macină cumplit;
Răzmerița din cugetu-mi tomnatic
Silindu-mă să beau, m-a vlăguit
Și-acum mă biciuiește ca un crivăț
Ce-ngheață mugurii gingași de-april.
Ferice, ah, de omul ce prînzește
Tihnit, nebănuind, orice-ar mînca;
Și vai de cel ce, apăsat în cuget,
Se-nfruptă din a mesei bunătăți!
. . . . . .
De cînd m-am cățărat în pom spre creștet
Și-am căutat să-mi fac un cuib în nori,

[1] Traducere de Leon Levițchi, în *Teatrul Renașterii Engleze*, vol. I, E.L.U., Buc., 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

Sălașu-mi freamătă la orice boare
Și mă-ngrozesc gîndind că pot cădea.
Dar încotro mă poartă ochii? Calea
Ce duce înspre tihna mult rîvnită
În urma mea s-a-nchis. Merg, dar, 'nainte,
Să bat la a primejdiilor porți.[1]

Același lucru se poate spune și despre Alice. Își trăiește pasiunea într-un mod irezistibil. Sub vraja care o stăpînește, nimic nu-i pare imposibil. Împinge la crimă cu premeditare și obstinație. Se umilește, îndură jigniri, disimulează cu meșteșug și perfidie; s-ar spune că în afară de pasiunea pentru Mosbie nu există nimic altceva care să-i determine judecata ori starea de suflet. Dar de îndată ce crima s-a produs resimte oroare față de ce a făcut. Moare recunoscîndu-și vinovăția și înțelegînd că pentru crima ei trebuie să plătească. Personajul e viu, puternic, real; deține toate resorturile acțiunii, imprimîndu-i gradări și dezbateri.

Cu privire la paternitatea piesei, dezbaterea continuă. Critica, avînd în vedere nota ei susținută, adevărul psihologic și zugrăvirea de caractere, s-a întrebat dacă nu-i aparține lui Shakespeare.[2] Știm cu certitudine că publicul contemporan a primit-o cu interes. Și înainte subiectele „umile" își făceau drum în teatru; acum însă tratarea lor începea să capete mai multă consistență și, implicit, publicul să le recepteze cu interes sporit.

8. La capătul unei etape

Cele arătate pînă aici ne ajută să înțelegem că teatrul renascentist englez n-a apărut dintr-o dată, prin influențări, imitații sau simple intuiri spontane asupra epocii, ci printr-un proces îndelung, complex, cu integrări succesive, cu prospecțiuni variate în realitățile vremii, cu experiențe hrănite din diferite direcții ale culturii, cu încercări de sinteze, cu contribuție activă din partea publicului spectator și, mai ales, cu pleiade de scriitori pătrunși și interesați de semnele înnoitoare ale epocii.

În această epocă, mișcarea de teatru este vastă. Cuprindea și interesa toate straturile populației. Londra era locul unde se concentrau principalele ei manifestări; de aici, prin trupe ambulante sau prin companii de teatru cu caracter mai stabil, iradia și în alte puncte ale țării. Se părea că totul venea în favoarea teatrului; în realitate însă existau încă piedici și nesiguranțe, rezerve și prejudecăți. Oficialitatea, în genere, părea mai împăcată cu ideea teatrului· totuși nu îi dădea încă un sprijin continuu și unitar. Din sferele puritane continuau să se propage rechizitorii și anateme. În aceste reprobări puritane, actorii și autorii erau puși alături de papiști, histrioni și vrăjitori. Cîteodată, spectatorii se lăsau influențați de aceste judecăți. Pe scenă, pentru jocul lor, actorii erau aplaudați; în societate, mulți îi priveau cu îndoială și reticență.

[1] *Ibidem.*
[2] Sir Sidney Lee, important biograf al lui Shakespeare, îndepărtează total această ipoteză.

https://biblioteca-digitala.ro

Publicul, în raport cu cel din trecut, era în vădit progres. Totuşi, în educaţia lui artistică găsim încă trăsături tulburi, rudimentare. Ţinea ca pe scenă să vadă acţiune şi mişcare; dorea să fie zguduit prin rîs sau prin stări de groază. Îi plăceau jocurile de pantomimă, scenele burleşti de clovni, exuberanţele dezordonate, precipitările aducătoare de senzaţii tari sau de efecte neaşteptate. Accepta cu uşurinţă sărăcia decorului, declamaţia emfatică, trecerile brutale de la situaţii vesele la altele patetice.

În ce priveşte calitatea artistică a pieselor, paşii făcuţi sînt importanţi, nu însă şi decisivi. Autorii amintiţi pînă aici au merite remarcabile; despre nici unul, totuşi, nu se poate spune că venise în teatru cu o cristalizare. Se aşteptau încă puneri la punct, treceri la esenţe. Îmbinarea tragicului şi comicului în acelaşi context reprezenta un cîştig promiţător; tot aşa, asocierea de situaţii realiste cu produse ale imaginaţiei. Este evidentă sforţarea de a se ieşi din vechiul rigorism moral; nu îndoctrinări, ci fapte de viaţă.

Cercul s-a lărgit; aproape că nu există chestiune morală, nelinişte, act de curaj ori iniţiativă de gîndire cu un ecou sau altul în epocă, pe care inspiraţia poeţilor să nu şi le asocieze. Uneori întretăierea cu scene bufe devenea excesivă, împingînd spre bruscări şi artificii; durata pieselor întrecea adesea capacitatea de răbdare a publicului; adesea scena era solicitată peste măsură de situaţii şi evenimente crude, fără suficientă motivare psihologică: iată direcţii în care trebuiau să se aducă perfecţionări.

Acest teatru curînd va căpăta putere, profunzime, largi implicări umane, noi perspective artistice. Faptul se leagă de apariţia şi creaţia lui Shakespeare.

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL ENGLEZ AL RENAŞTERII (IV)

SHAKESPEARE

1. Viaţa. Omul în general

Studiul asupra lui Shakespeare numără pînă acum secole de investigaţii, o mare tradiţie exegetică şi generaţii întregi de cercetători. Procesul continuă, fără să dea semne de epuizare. Nu am avea dreptul să spunem că viaţa lui este pe deplin cunoscută; în cuprinsul ei există aspecte şi evenimente ce ar putea încă să pară enigmatice. Oricum, ce e sigur e că poetul trebuie văzut şi înţeles sub două unghiuri coroborate: ca geniu, apariţie unică depăşind măsura obişnuită a puterilor omeneşti, şi ca o chintesenţă a epocii sale, culminaţie necesară într-un proces istoric şi moral, cu premise largi şi cu un lanţ complex de trepte pregătitoare.

William, viitorul poet, s-a născut la Stratford-on-Avon[1], în ziua din 23 aprilie 1564. Era al treilea fiu al lui John Shakespeare, mănuşar, om cu oarecare stare materială, ridicat în 1565 la funcţia de *alderman*, magistratură notabilă în gospodăria municipală, învestit cu blazon şi deviza „*Non sanz droict*"[2].

Începînd din 1571, tînărul urmează cursurile colegiului de localitate („*grammar school*"), şcoală cu oarecare tradiţie, întemeiată în Evul Mediu de Eduard al VII-lea. Deprinde să scrie cu caracterele „engleze vechi", asemănătoare alfabetului gotic. Shakespeare le va rămîne credincios toată viaţa, cu toate că scrierea italiană făcea progrese, cucerind mediile cultivate şi elegante. De altminteri, în toată manifestarea sa artistică, chiar în plină glorie şi activitate, Shakespeare va păstra o anume notă provincială, semn de afecţiune pentru anii săi de formaţie. În atmosfera colegiului stăruiau unele trăsături umaniste; se presupune că elementele de greacă şi latină predate aici erau în măsură, cel puţin pentru elevii receptivi, să prilejuiască începuturi de familiarizare cu

[1] Numele localităţii cuprinde, simbolic, trei vocabule indicînd cele trei popoare care împreună cu normanzii au luat parte la constituirea poporului englez: *strata* latină, *ford*-ul anglo-saxon şi *avon*-ul celtic. Se afirmă că Shakespeare ar fi avut şi sînge celtic (poate şi danez), explicînd oarecum imaginaţia lui scăpărătoare. Vezi Edgar I. Fripp, *Shakespeare, man and artist*, 2 vol., London, Oxford, 1964.

[2] Se accentuează că poetul includea în conştiinţa superiorităţii sale şi un sentiment al nobilităţii, atît pe linie maternă (descendenţa din vechea familie Arden) cît şi ca urmare a blazonului patern. Vezi C. I. Sisson, studiul *The Writer and His Work*, London, 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

scrierile unor autori clasici ca Plaut, Terenţiu, Cicero, Seneca, Vergiliu, Ovidiu, Horaţiu ş.a.[1]

E posibil ca această bază de instrucţie să-i fi trezit viitorului poet şi interesul pentru alte literaturi, în speţă cea italiană, cea franceză şi cea spaniolă.[2]

În 1582, înainte de a fi împlinit nouăsprezece ani, tînărul se căsătoreşte cu Anna Hathaway. Aceasta, cu opt ani mai vîrstnică decît el, era fiica unui fermier din vecinătate. Nu putem şti cu precizie dacă această căsătorie s-a făcut din dragoste, din avînturi necugetate ale adolescenţei, din datoria de a legaliza o legătură vinovată sau din nevoia de a ieşi din anume impasuri financiare ce începuseră să se ivească în familia tînărului. E sigur că menajul nu a fost fericit; totuşi din el s-au născut trei copii şi a durat pînă la capăt.

Cu privire la confesiunea religioasă există supoziţii, nu şi certitudini. E posibil ca tatăl să fi fost romano-catolic; mama, de asemenea. Despre Shakespeare se presupune că ar fi avut sentimente calvine. Există impresia că într-o seamă de eroi şi eroine din operele sale (Horatio, Kent, Imogena, Marina, Perdita, Cordelia) ar fi pus trăsături puritane.[3]

Către sfîrşitul anului 1586, Shakespeare părăseşte localitatea natală şi pleacă singur la Londra. A fost o plecare sau o fugă? Faptul continuă să fie temă de speculaţii. E oare adevărat că făcînd braconaj pe domeniile din apropiere ale lui sir Thomas Lucy s-a văzut pasibil de amendă şi închisoare? S-ar putea oare ca gestul să fi pornit dintr-un act de disperare în viaţa lui intimă? Socotim că acestea sînt doar supoziţii anecdotice. Realitatea e probabil de un ordin mai esenţial. Shakespeare a plecat pentru că trebuia să plece. Îi trebuia un spaţiu mai larg decît cel pe care îl găsea la Stratford. Pulsa în el o energie tăcută care îi cerea să privească mai departe, să se caute cu hotărîre pe el însuşi, să încerce marea aventură a vieţii.[4]

Se crede că a parcurs drumul de la Stratford la Londra pe jos, trecînd prin Oxford şi High Wycombe. În capitală, pînă a-şi găsi prieteni printre actori şi oameni de teatru, şi-a cîştigat existenţa singur, în mod anodin. Un timp, se spune, ar fi lucrat în imprimeria lui Vautrillon. Pe urmă s-ar fi angajat ca practicant într-un birou de avocatură. Dintr-o comunicare a lui sir William D'Avenant către actorul Betterton aflăm că ar fi început să se apropie de teatru mai întîi printr-o activitate lăturalnică, organizînd serviciul de băieţi ce păzeau caii seniorilor veniţi la reprezentaţii. Dar şi acestea sînt tot supoziţii. Ce este cert, e că în teatru Shakespeare a pătruns repede. A început prin diferite corvezi: băiat de serviciu, sufleor, figurant, actor în roluri secundare. Pe urmă, pînă a trece la creaţia proprie şi pînă a izbuti s-o impună, a trebuit să se ocupe de operele altora, refăcîndu-le, adaptîndu-le pentru nevoile

---

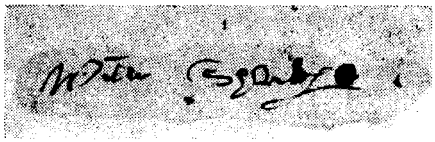
[1] Se dau două nume de dascăli pe care i-ar fi avut tînărul Shakespeare în aceşti ani de şcolaritate: Alexander Aspinall (devenit în operă prototipul lui Holofernes din *Love's Labours Lost)* şi umanistul Walter Roche. Vezi Fripp, *op. cit.*

[2] Se presupune că tînărul William ar fi lucrat ca practicant, timp de trei ani, în biroul „attorney"-ului local; de aici ar decurge, în formaţia lui, acel simţ sigur al procedurilor judiciare, de care va face dovadă mai tîrziu în *Measure for Measure* şi *The Merchant of Venice*. Vezi Fripp, *op. cit.*

[3] Fripp, *op. cit.*

[4] Fripp afirmă că Shakespeare a venit la Londra cu trupa contelui de Leicester.

https://biblioteca-digitala.ro



Iscălitura lui Shakespeare.

reprezentațiilor curente, fie tăind scene și roluri pentru care trupa nu avea personalul necesar ori recuzita de rigoare, fie adăugînd altele, fie combinînd din mai multe piese una singură. Reținem că în 1589, deci numai trei ani de la sosirea lui la Londra, Shakespeare figurează printre coproprietarii teatrului de la Blackfriars. Un an mai tîrziu devine chiar directorul literar al acestui teatru, avînd ca principal colaborator pe Richard Burbage, stratfordian și el, pe atunci marele tragedian al scenei engleze. Presupunem că această ascensiune s-ar fi datorat aptitudinilor lui de actor și dramaturg, ambele revelate încă de la început, ca și trăsăturilor lui ca om, în special acea bunătate prietenească și loială ori acel spirit generos de colegialitate în preajma cărora se crea un climat plăcut de încredere și prietenie.

Timp de aproape un sfert de veac, cît a durat cariera lui artistică, Shakespeare s-a manifestat pe mai multe scene londoneze. Însă acelea de care s-a legat mai mult, pe care timp de două decenii le-a întreținut cu repertoriul său, sînt cele de la Blackfriars și Globe. Ca actor, din 1604 a încetat de a mai apărea pe scenă; sufletește însă avea să rămînă și mai departe credincios meseriei. Începe să aibă glorie. O dată cu aceasta a venit și o stare materială mai bună. Documente ale vremii atestă că încă din 1594 aparținea celei mai importante trupe de actori: aceea care succesiv avusese ca patroni pe contele de Leicester, pe lordul Strange, devenit conte de Derby, pe Henry Carey, promovat mai tîrziu lord Hundson, pe fiul acestuia de venit lord șambelan, acela care în 1603, la urcarea pe tron a regelui Iacob I, avea să primească din partea acestuia scrisorile patente pentru cel mai răspicat privilegiu pronunțat pînă atunci în materie de teatru.[1] Împarte cu colegii săi de breaslă fericirile și mizeriile vieții de actor. Își urmează trupa în turneele din țară, înfruntînd cu bunăvoință greutățile drumului și înnoptările în hanuri sau sub cerul liber. Rămîne egal cu sine însuși, cu aceeași notă de bunăvoință și simplitate camaradereasca, și atunci cînd este primit la curtea regală sau se simte înconjurat cu admirație de mediul aristocratic, ca și atunci cînd joacă în fața publicului de rînd. Are momente, într-adevăr, cînd i se pare că soarta lui a fost aspră. Într-un sonet (CX, 2) deplînge că în ochii unora apare cu roluri ca de arlechin, trebuind să-și cîștige pîinea de la un public doritor mai degrabă de lucruri vulgare. Dar acestea sînt doar momente sporadice. În fond, Shakespeare continuă să rămînă prietenos, plin de înțelegere și de solicitudine față de mulți, chiar sub loviturile nedrepte, sarcastice și violente ale unora din colegii lui invidioși, tineri sau vîrstnici. Se cunosc, mai cu seamă, invectivele lui Robert Greene, universitarul suspicios și irascibil, iritat de succesele „provincialului". Shakespeare este arătat drept

[1] „...(privilegiul) de liberă folosință și de liber exercițiu în arta și profesiunea de a reprezenta comedii, tragedii, istorii, interludii, moralități, pastorale, piese de teatru și altele asemănătoare pe care au învățat în consecință să le monteze sau să le pună în studiu pentru desfătarea atît a iubiților noștri supuși, cît și pentru plăcerea noastră și pentru alungarea de griji, cînd vom găsi de cuviință să le vedem după pofta inimii noastre" (după sir Sidney Lee, în *Shakespeare, viața și opera)*.

https://biblioteca-digitala.ro

„un corb care se împodobește cu penele altuia"; i se spune (parafrazîndu-se un vers celebru din *Henric al VI-lea)* că „ascunde o inimă de tigru sub o piele de histrion". Nu există dovezi că poetul ar fi ținut să răspundă acestor intrigi și delațiuni. Se știe însă că opinia publică primea aceste izbucniri cu răceală. Henry Chettle, editorul pamfletului, regretă că l-a publicat. Desprindem din declarațiile sale: „...Shakespeare strălucește prin civilizația manierelor sale"; „...este cunoscut prin nobletea lui și îl admirăm pentru grația scrierilor sale".

Asupra vieții lui personale, în anii petrecuți la Londra, se încrucișează supoziții și controverse. Nu putem presupune că s-a deosebit în totul de stilul și moravurile acelora în mijlocul cărora trăia și pentru care nutrea în sufletul său principala afecțiune. O detașare completă de mediul boem al actorilor i-ar fi atras rezerva acestora și, în plus, i-ar fi luat putința de a cunoaște situații și aspecte ale lumii contemporane care aveau să-i fie utile în multe din dramele și comediile sale. Tot așa, o asemenea detașare l-ar fi lipsit de marile lui prietenii cu actorii, în rîndul cărora posteritatea înseamnă nume ca acelea ale lui Richard Burbage, John Hemminges, Henry Condell, Augustin Phillips, William Kempe, Ben Jonson ș.a. Totuși, o deosebire există. Shakespeare întotdeauna și-a păstrat și virtuțile burgheze. Revenea cel puțin o dată pe an la Stratford, punînd ordine în treburile familiei și refăcîndu-i atît bunăstarea materială cît și prestigiul social. Unele sonete ni-l arată preocupat, cîteodată chiar cu izbucniri penibile, de legătura sentimentală cu Mary Fitton, femeie necredincioasă, lipsită deopotrivă și de frumusețe fizică și de calitate sufletească. Rămîne însă de văzut dacă aceste izbucniri nu aveau în ele și o parte de dramatizare lirică și poate chiar de exagerare, ținînd fie de moda timpului, fie de impetuozitățile tinereții, fie de unele afectări poetice. S-a bucurat de protecția și prietenia contelui de Southampton pe care îl celebrează în sonete pentru inteligența, generozitatea și nobletea lui de spirit. Această prietenie, ca și altele asemănătoare în sferele aristocratice, nu i-a modificat caracterul. Toată viața, ca fel de a fi, Shakespeare a rămas egal cu el însuși: simplu, modest, loial, drept și consecvent, un cuget deschis și comunicativ, capabil de înfiorările inefabile ale poeziei și totodată admirabil gospodar, înzestrat cu virtuți obișnuite de ordine și de realism robust. Avea să rămînă pînă la sfîrșit „dulcele maestru Shakespeare", așa cum l-a caracterizat Chettle într-o piesă mai veche, scrisă în 1602. Pope are în parte dreptate cînd spune: „și-a luat zborul pentru cîștig, nu pentru glorie; devenea nemuritor fără să-și dea seama de aceasta". Comemorîndu-l, Ben Jonson aduce precizarea: „pe om îl iubeam; îi cinstesc memoria pînă la adorație, mai mult decît pe-a oricăruia altul; era într-adevăr un om onest, o făptură francă și deschisă". Iar John Aubrey, anticarul de la Oxford care a strîns cu pietate tot ce putea să fie un indiciu pentru amintirea poetului, îl caracterizează lapidar: „un foarte bun partener de lucru, pe cît de viu și de plăcut ca om, pe atît de egal ca spirit".

În anul 1611, în mod neașteptat, Shakespeare părăsește Londra pentru a reveni în căminul său și în localitatea natală. Faptul a surprins; astăzi încă, acest episod continuă să preocupe istoria literară. Poetul se află în plină glorie, în plină prosperitate materială și, deopotrivă, în plină putere de creație. Nu împlinise încă vîrsta de cincizeci de ani; nimic — cel puțin aparent —

https://biblioteca-digitala.ro

nu-l punea în conflict cu viața lui de pînă atunci. De ce atunci o hotărîre atît de radicală? Același John Aubrey, pe care îl putem număra printre primii săi biografi, vine cu o explicație ce ni se pare simplistă: „...și-a petrecut ultima parte a vieții așa cum și-ar dori-o toți oamenii cumsecade, în bunăstare materială, cu liniște, înconjurat de prieteni..." Contează poate și faptul că între timp se dezlănțuise o nouă recrudescență puritană. Avem totuși convingerea că hotărîrea poetului nu trebuie legată numaidecît de împrejurări exterioare, întrucît erau în joc, mai ales fibre din intimitatea lui sufletească și morală, în genere greu de caracterizat. Se simțea oare cu misiunea încheiată? A ținut, anume, ca înainte de începerea decepțiilor și de ivirea vreunei eclipse să-și aleagă singur momentul ieșirii din arenă? Se simțea vinovat moralmente față de familia sa și se gîndea astfel că trebuie să răscumpere această vină? Ne oprim asupra unora din aceste supoziții doar în măsura în care ni le-ar sugera însuși poetul, prin ultima piesă scrisă în întregime de el: *Furtuna*. Apar aici înțelesuri ca dintr-o profesiune de credință și ca dintr-un testament spiritual. În scena finală, Prospero abdică de la puterea magică tocmai în momentul cînd se dovedea mai suveran ca oricînd peste insula în care adusese ordine și pacificare. Gestul acesta, al unui prinț inteligent care prin studiu ajunsese să pătrundă și să aducă sub ascultarea sa elementele naturii, care împlinise în insulă o misiune de regenerare și care acum își frîngea singur bagheta, gestul acesta, cu măreția lui simplă, cu nota lui senină de reconciliație morală, poate că seamănă cu acela al poetului nostru, poate că dezvăluie o judecată și o voință asemănătoare. De fapt, și mai înainte, în *Macbeth*, poetul pusese în gura personajului principal o idee care îi era scumpă: adevărata comoară a vîrstei mature este să simți în jurul tău „venerația copiilor și afecțiunea prietenilor".

Ultimii săi ani de viață, petrecuți la Stratford, au fost ani de retragere liniștită și studioasă. Mai mulți biografi susțin că legătura cu teatrul nu a fost total întreruptă; poetul ar fi continuat să scrie, într-adevăr nu singur, ci în colaborare cu John Fletcher (piesele *King Henry VIII*, *The Two Noble Kinsmen*, *Cardenio*) și cu Anthony Munday (*The Play of Sir Thomas More*, dramă interzisă de cenzură)[1]. Faptul rămîne încă în discuție. Dar există din această epocă și dovezi certe. Shakespeare primește vizite ale actorilor de la Londra, bucurîndu-se de ele. Continuă să dețină și să supravegheze cota sa de participație la teatrele Globe și Blackfriars. În 1613, cînd un incendiu izbucnit pe scenă distruge teatrul Globe, va contribui cu o sumă importantă pentru reclădire. În același timp este atent la tot ce se întîmplă în familia lui, preocupîndu-se să-i asigure acesteia liniște și belșug. Populația din Stratford îl respectă. Se interesează de gospodărirea orășelului, dovedind și în treburile publice un spirit la fel de metodic și de juridic ca în administrarea patrimoniilor personale.

Încetează din viață la 23 aprilie 1616, în ziua cînd împlinea vîrsta de 52 de ani. Este înmormîntat în cavoul bisericii parohiale din Stratford.

[1] Asupra acestei piese cercetătorii emit și ipoteza că ea ar fi fost scrisă într-o perioadă de început, înainte ca Shakespeare să se fi definit ca autor propriu-zis. În manuscrisul găsit la *British Museum*, în cartoanele cenzorului Edmund Tilney, se află 148 versuri — pasajul în care Thomas salvează prin elocința lui viața unor francezi și flamanzi învinovățiți de a fi mărit prețul alimentelor — scrise de mîna lui Shakespeare. Coautori, în afară de Munday, ar mai fi fost alți doi: Thomas Dekker și Thomas Heywood.

https://biblioteca-digitala.ro

Mereu — și curînd după moartea lui, și după aceea cu prilejul diferitelor comemorări — s-a cerut ca osemintele poetului să fie aduse la Westminster, în acest Panteon național, alături de acelea ale lui Chaucer, Spenser și Beaumont. Dacă totuși ne gîndim la reflecțiile lui Hamlet în vreme ce groparii glumeau pe seama oaselor lui Yorick, și dacă totodată ținem seama și de sensul cuprins în inscripția gravată pe lespedea mormîntului[1], putem înțelege că voința lui Shakespeare a fost de a se odihni pentru vecie sub piatra de la Stratford.

2. Actorul. Omul de teatru

În toată dezvoltarea sa, ca om și ca poet, Shakespeare păstrează o puternică trăsătură actoricească. Avem de-a face aici cu un proces de adîncime; a început cu imagini de neuitat din copilărie, a crescut neîntrerupt în anii de adolescență și de tinerețe, s-a afirmat cu hotărîre în toate manifestările vîrstei mature, toate acestea pentru ca în sinteza vieții sale să capete expresii și semnificații unice.

Între anii 1568 și 1584, John Shakespeare, tatăl poetului, în calitatea lui de *bailiff* (staroste al tîrgului, primar), a avut dese prilejuri ca în numele concetățenilor lui din Stratford să adreseze cuvinte de bun venit trupelor de actori care în turneele lor prin țară se abăteau și în acestă localitate. E vorba nu doar de formații întîmplătoare, ci și de trupe patronate de nume notorii — contele de Leicester, contele de Warwick, lordul Strange, contesa de Essex, contele de Derby, lordul Chandos, contele de Oxford ș.a. Putem fi siguri că tînărul Will urmărea reprezentațiile acestor trupe cu ochii mari, cutremurat de emoție și de mirajul momentului. Mai putem presupune că Will a fost de față, luat de tatăl său, și la strălucitele serbări de la Kenilworth, organizate de contele de Leicester în onoarea reginei. Amintiri și impresii de la aceste serbări, sublimate și transfigurate prin trecerea anilor, vor fi folosite de poet mai tîrziu, în *Visul unei nopți de vară*.[2]

La Londra, tînărul fugar ajuns aici în căutarea vieții, se adresează singurului om pe care îl cunoștea: James Burbage, originar și el din Stratford. Acesta — constructorul și proprietarul sălii din suburbia Shoreditch, prima sală propriu-zisă de teatru la Londra — avea atenții speciale pentru trupa patronată de contele Leicester, în care fiul său Richard începea să se remarce și să capete roluri substanțiale. Pătrunzînd între actori, Will se face repede remarcat de aceștia. Presupunem că le-a devenit util fără întîrziere, mai ales în acele treburi de repertoriu— adaptări, improvizări, adausuri ori modificări în texte — de care trupele actoricești aveau adeseori nevoie.

---

[1] Inscripția, în traducere: „Bunule prieten, pentru numele lui Dumnezeu/ nu încerca să răscolești țărîna închisă aici; /binecuvîntat să fie acela care va cruța această piatră/ și blestemat acela care va pune mîna pe oasele mele!“

[2] Fripp, în lucrarea citată, susține că aceste spectacole locale au avut o influență deosebită asupra tînărului William. I-au stimulat imaginația; cu deosebire l-ar fi impresionat dramele medievale, de la care a luat simțul supranaturalului, simbolismul, grotescul, măștile, clovnul, alăturările de contraste (Bine-Rău, Virtute-Vițiu, Mîntuire-Damnațiune) precum și practica medievală de a se identifica numele cu principala trăsătură de caracter a personajului.

https://biblioteca-digitala.ro

Din această clipă, ascensiunea va urma neîntrerupt. Și precizăm: nu o ascensiune vertiginoasă, cu salturi și surprize, ci dimpotrivă, una cu integrări ordonate, cu maturizarea treptată a talentului, cu o perfecționare continuă a meșteșugului. Shakespeare devine actor, și va rămîne tot timpul. E o trăsătură caracteristică de-a lungul întregii lui activități: și ca profesiune, și ca stare de spirit, și ca mod de judecată, și ca viziune creatoare, și ca formă de înțelegere generală asupra lumii și vieții.

Reținem în primul rînd că pînă în 1604, adică timp de aproape două decenii, Shakespeare a fost în mod statornic și actor propriu-zis, jucînd ca atare atît în piese ale lui cît și ale altora. Referințele pe care le deținem asupra acestui capitol nu coincid întotdeauna; putem însă să deducem din ele o imagine de ansamblu utilă și lămuritoare.

Contemporanii afirmă că Shakespeare ar fi fost un actor de talent. Nu ținea numaidecît să-și atribuie rolurile principale; era mai bucuros ca pe acestea să le încredințeze lui Richard Burbage, tragedianul de vocație, adorat de publicul vremii. Nu este exclus ca în sinea lui poetul să fi încercat un sentiment de oarecare amărăciune comparînd succesele actoricești ale acestuia cu realizările sale; are însă meritul că s-a învins pe sine, nelăsînd ca un asemenea sentiment să tulbure o prietenie și o colaborare ce aveau să intre în posteritate. Avem unele informații cu privire la rolurile pe care le interpreta de preferință. Erau roluri grele, variate, cerînd actorului posibilități întinse. Umbra regelui Hamlet presupunea majestate și totodată blîndețe, voință justiționară și înțelegere umană; Knowell este personaj de comedie, cînd irascibil, cînd înțelept, întotdeauna cu simțul umorului; Touchstone (în *Cum vă place*), în seria bufonilor creați de Shakespeare, este desigur cel mai nuanțat, mai complex, mai spiritual; cît despre Falstaff, poate că nu există un rol de comedie care să implice ca acesta un mai scăpărător joc de contrarii, o mai vie alternanță de viciu și ingenuitate. E limpede, deci, că numai un actor inteligent, suplu, cu siguranța gestului și cu instinct scenic, putea să ducă la capăt asemenea roluri. De altminteri, încă din 1592, editorul Chettle preciza că în meseria lui de actor Shakespeare se dovedește „excelent", cu remarcabilă „suplețe". William Beeston, vechi actor pe care Aubrey îl denumea „cronică vie a scenei", consideră că Shakespeare „juca extrem de bine", întrecîndu-l cu mult pe Ben Jonson. Cît despre acesta din urmă, mai tîrziu, cînd moartea poetului avea să șteargă între ei orice urmă de invidie ori rivalitate, a găsit potrivit să scrie: „Încălțînd coturnii, Shakespeare poate să sufere comparație cu orice Roscius din Antichitate; frumos ca Apollo, seducător ca Mercur, accentele lui fac să vibreze scena".[1]

Nu mai puțin, Shakespeare a fost și regizor. Trebuie să avem în minte condițiile ingrate în care se desfășurau reprezentațiile dramatice: lipsă de instalații tehnice, de recuzită, de mijloace materiale. Multora din acestea, Shakespeare le va face față prin inventivitate poetică și printr-un rar simț al

[1] În lucrarea *Shakespeare, der Schauspieler*, apărută în 1953, R. Flatter dezbate pe larg problema. Îndepărtează teza de multe ori susținută că Shakespeare nu ar fi fost decît un actor oarecare (*„der kleine Schauspieler Shakespeare"*). Afirmă că în rolul regilor știa să pună „adevărată demnitate". Confirmă că principala sa apariție era în rolul umbrei din *Hamlet*. La teatrul Globe, piesa se juca la lumina zilei; chiar în aceste condiții, prin măiestria jocului său, actorul izbutea să creeze o lume a stafiilor.

https://biblioteca-digitala.ro

meșteșugului. Izbutea să compenseze ori să corecteze prin text diferitele lipsuri de ordin tehnic sau de personal actoricesc. Dădea prioritate cuvîntului în așa fel, încît la un moment dat acesta să poată asigura toată întinderea și toată vibrația ficțiunii dramatice. Introducea ori modifica replici, construia pasaje noi, recurgea la situații scenice inedite pentru a suplini, să zicem, fie lipsa materială a unui decor, fie a unei formații de muzicanți și dansatori, fie a unei mase de figuranți. Dădea indicații de interpretare; de la el datează concepția și linia scenică a multor roluri mari din repertoriul său, în forma în care acestea aveau să se încetățenească în tradiția teatrului clasic englez.

Dar faptele nu se opresc la simple practici de scenă; vom găsi indicii provenind din vocația și meseria de actor a poetului chiar și în orientarea și în construcția creației lui dramatice.

Mediul de la Londra, acela în care Shakespeare a început să ia contact mai strîns cu sine însuși măsurîndu-și puterile și reflectînd la destinul lui spiritual, era un mediu de poeți-actori. Mulți din aceștia purtau cîte o poreclă monosilabică, în notă boemă, trădînd o ambianță de familiaritate, uneori ușor vulgară, dar în genere vioaie, inteligentă și comunicativă. Anume: Cristopher Marlowe era *Kit*; Beaumont era *Frank*; Jonson era *Ben*; între ei, Shakespeare devenea *Will*. Ceea ce îi apropia îndeosebi însuflețindu-le discuțiile, era teatrul. În comparație cu ceilalți, Shakespeare părea mai sobru; evita să întîrzie în taverne, să alunece în petreceri libertine, să-și piardă controlul. Îi plăceau însă jocurile de spirit, încrucișările de idei, notele de frondă ale inteligenței, ascuțișurile polemice, impetuozitățile tinerești, curajul oarecum paradoxal, amestecurile acelea delicate de viciu, instrucție și poezie. Ascultă, observă, înregistrează; intră în această ambianță, își însușește criteriile ei, filtrează din ea date și sensuri, nu însă pentru simple revărsări de moment, ci pentru cristalizări de adîncime în psihologia lui de artist.

Concepția de teatru a lui Shakespeare pleacă de la realități efective. Prima condiție e ca piesa să placă publicului. Știa acest lucru din practica de actor. Refuza să admită că publicul ar fi o realitate capricioasă, imprevizibilă, motiv perpetuu de teamă pentru autor. Considera, dimpotrivă, că acest public trebuie să fie înțeles, respectat, sprijinit în intenția lui bună și în dorința lui sinceră. Judecățile publicului sînt elemente de care poetul trebuie să țină seama, la fel ca și de exigențele și condițiile scenei. Nu e de ajuns ca un fapt să se petreacă în viață pentru a fi îndată posibil pe scenă. Aici, comunicativitatea lui e în funcție de economia mijloacelor, de stilul în care este înfățișat, de mesajul emotiv, de jocul actorilor, de proporționarea părților, de alegerea cadrului, de ritmul imprimat mișcărilor, de punțile pe care scena le poate întinde spectatorilor.

Shakespeare, folosind experiența cîștigată ca actor, se complace să readucă pe scenă, în contexte noi sau remaniate, personaje pe care publicul le-a aplaudat o dată și pe care ar fi bucuros să le revadă în continuare. În *Mult zgomot pentru nimic*, de exemplu, Dogberry, străjerul nătîng, reeditează trăsături ale lui Bottom, țesătorul din Atena, personaj caracteristic în *Visul unei nopți de vară*. Compune drama *Richard al II-lea* încurajat de succesul pe care îl avusese, într-un șir de reprezentații mai lung decît de obicei, *Richard al III-lea*. Subiectele erau diferite; conta însă ca pe scenă

https://biblioteca-digitala.ro

să fie evocate cît mai multe personalități din istoria Angliei. John Falstaff, personajul fanfaron, petrecăreț, fără criterii, dar capabil să propage în jurul lui o veselie comunicativă, folosit în *Henric al IV-lea* drept contrast cu figura torturată de temeri și remușcări a regelui, este reluat cu aceleași trăsături caracteristice în comedia *Nevestele vesele din Windsor*.

În aceeași asociație de idei — contactul cu spectatorii, potrivirea busolei dramatice după sentimentele și intuițiile acestora — se află și atenția pe care Shakespeare o acordă unor evenimente la ordinea zilei, de natură să polarizeze tresăriri și emoții colective. *Evreul din Malta*, piesa lui Marlowe, cu toate că rolul lui Barrabas se bucurase de interpretarea strălucită a marelui tragedian Edward Alleyn, rămîne totuși în umbră față de *Neguțătorul din Veneția*. Desigur, principala explicație este de ordin artistic: Marlowe concepuse un personaj monstruos, stăpînit pînă la instinctualitate de ură și vindicație; Shakespeare atribuie personajului său și trăsături umane, apropiindu-l astfel de simțirea comună a spectatorilor. La acestea însă trebuie să adăugăm și un fapt ținînd de evenimentele zilei: rumoarea produsă în opinia publică de cazul medicului Rodrigo Lopez.[1] În *Chinurile zadarnice ale dragostei* acțiunea se petrece la curtea regelui Navarrei (Henric al III-lea al Navarrei, devenit în 1589 Henric al IV-lea al Franței), iar personajele primesc nume de sonoritate franceză puse în circulație de către colportările vremii: Longaville, Dumaine, Berowne, Moth. Comedia a fost scrisă, pare-se, între anii 1593 și 1594, adică într-un moment în care atenția publică urmărea evenimentele din Franța și cînd din cauza abjurării sale din 1593 de la credința calvinistă regele francez pierdea din simpatiile pe care le avusese pînă atunci în Anglia. De ce, în atîtea dintre piesele sale, Shakespeare alege drept cadru orașe italiene: Padova, Mantua, Milano, Veneția, Verona? Se conducea, fără îndoială, după indicațiile nuvelelor italiene care îl inspirau. Dar deopotrivă se gîndea să răspundă și unui anumit gust al vremii, frecvent mai cu seamă printre tinerii instruiți, cîștigați de ideile și coloriturile Renașterii. Mulți din aceștia, dacă nu vizitaseră încă Toscana, aspirau s-o viziteze. Nu cereau ca scena să le dea cunoștințe exacte, să le reconstituie cu precizie geografică sau istorică locuri, oameni și moravuri. Erau însă mulțumiți, salutau faptul cu satisfacție cînd această scenă izbutea să le sugereze imagini cuprinse în diferite visuri și amintiri. În condițiile teatrului elisabetan, adesea, sugestia dată prin enunț putea să conteze mai mult decît reconstituirea prin scenografie. Multe din localizările shakespeariene erau de domeniul fanteziei; convenția de moment dintre autor și public părea astfel de rigoare.

E posibil ca uneori Shakespeare să se fi simțit apăsat de greutățile meseriei sale. Nu s-a lăsat totuși copleșit. Întotdeauna, actorul și omul de teatru din el au rămas biruitori.

A avut colaboratori iluștri: Edward Alleyn (1566—1626) și Richard Burbage (1567—1619).

---

[1] Lopez fusese medicul contelui de Leicester. Începînd din 1586 a devenit medicul oficial al reginei. Era o personalitate de suprafață, cu legături și amiciții și peste hotare. Agenți spanioli din Londra i-ar fi oferit sume mari de bani pentru a o otrăvi pe regină. Faptul nu este confirmat. Totuși, medicului i s-a deschis proces public. Sub acuzația de înaltă trădare a fost spînzurat la Tyburn, în ziua de 7 iunie 1594.

https://biblioteca-digitala.ro

Alleyn era fiul unui hangiu londonez; ca ginere al lui Henslowe devine curînd forţa animatoare în întreprinderile de teatru ale socrului său. Totuşi — nu cunoaştem bine motivele — s-a retras din teatru înainte de a împlini vîrsta de patruzeci de ani. Ca actor s-a afirmat în roluri grave, în special cele din dramele lui Marlowe şi din dramele istorice ale lui Shakespeare. Nashe şi Ben Jonson afirmă că Alleyn interpreta deopotrivă şi roluri comice.

Burbage, ca fiu al unuia dintre principalii actori şi antreprenori ai scenei elisabetane, a crescut în atmosfera de teatru. În trupa lui Shakespeare era pilonul principal; a rămas actor pînă la sfîrşitul vieţii. Lista rolurilor interpretate e mare. Spicuim din aceasta: Hieronimo din *Tragedia spaniolă*, Richard al III-lea, Hamlet, Cezar, Othello, Malevole din *Nemulţumitul* de Marston, ducele crud din *Ducesa de Malfi* de Webster. Se spune că era seducător. Dicţiunea lui mînuia cu artă toate registrele lirice, de la nota şoptită pînă la tirada dramatică. Publicul îl asculta cu răsuflarea oprită. Ca şi Alleyn, se identifica cu rolurile încredinţate. Toţi care îi priveau jocul rămîneau cu sentimentul că ficţiunea lui se transforma în realitate.

Kempe avea reputaţia celui mai bun actor comic al timpului. Era suficient să apară pe scenă pentru ca dintr-o dată să stîrnească valuri de rîs şi aprobare. Nu se menţinea întotdeauna în limitele exacte ale textului; intervenea adesea cu improvizaţii, poate nu întotdeauna de bun-gust şi de adevărată calitate artistică, dar de regulă cu ceva în stare să producă plăcere şi să stîrnească aplauze. Actorul cîntă, dansează, pregăteşte surprize, găseşte întotdeauna accente noi, neaşteptate; nimic mai firesc, deci,

Maestrul Kempe şi toboşarul său Thomas Sly.

https://biblioteca-digitala.ro

decît ca în mintea multor spectatori teatrul comic să se confunde cu persoana și apariţiile lui.

În prima ediţie *in folio* a operelor lui Shakespeare se află și o listă a principalilor actori care le-au interpretat (*Principal Actors in all these Plays*). Întîlnim asemenea liste și la ediţii ale operelor lui Ben Jonson, Beaumont și Fletcher. Reţinem din ele încă două nume, Taylor și Lowin, membri de seamă în trupa lui Shakespeare. Taylor s-a remarcat în rolul lui Hamlet; Lowin în acela al lui Falstaff; se mai citează reușita lui și în Bosola, personajul din *Ducesa de Malfi*.

Shakespeare, ţinînd seama de talentul și popularitatea acestor actori, socotea necesar să compună roluri pentru ei. Nu este exclus ca faptul să aibă anume legături și cu profiturile lui materiale, ca director de trupă; însă, mai presus de acestea, trebuie să luăm în seamă criteriile lui de actor, respectul său desăvîrșit pentru arta de scenă, sentimentele lui de colegialitate și, bineînţeles, preocuparea de a se afla mereu într-o cît mai strînsă consonanţă sufletească cu publicul.

Am arătat anterior cît de rudimentare erau instalaţiile de teatru și cît de insuficiente unele mijloace tehnice pentru montarea pieselor. Shakespeare intuiește toate aceste lucruri cu simţul său practic, cu ochiul de meșteșugar, cu înţelegerea fenomenului dramatic. De aici, în textele sale, anumite includeri, detalii, indicaţii ori situări, pe de o parte în stare să îmbogăţească acţiunea reprezentată, pe de altă parte capabile ca printr-un truc să înlăture dificultăţi inerente. Un exemplu: eroii care trebuiau să moară pe scenă în cursul acţiunii. Autorul găsește întotdeauna ceva potrivit pentru ca evacuarea acestora să rezulte din necesităţile acţiunii, să pară solemnă, să fie însoţită de reflecţii asupra vieţii, să propage o notă emotivă ori să facă să răsune accentele grave ale unui marș funebru. Ne amintim, în consecinţă: Antoniu, Cleopatra, Cezar, Cassius, Brutus, Lear, Coriolan, Polonius, Hamlet ș. a. Scenele din vremea poetului nu dispuneau de cortină interioară, perdele, paravane; soluţiile date de Shakespeare evitau astfel ca mortul să rămînă timp îndelungat pe scenă, să respire sub ochii spectatorilor, să facă mișcări reflexe și astfel să compromită iluzia dramatică.

Găsim asemenea stratageme și în tratarea anumitor roluri feminine. Era o tradiţie în Anglia — tradiţie pe care Shakespeare în bună parte a înţeles s-o respecte — ca femeile să nu joace în public. Întrucît într-o trupă de actori rareori puteau să existe destui actori cu înfăţișare mai adolescentină cărora să li se poată încredinţa în liniște roluri feminine, trebuia ca același actor să interpreteze adesea mai multe personaje. Shakespeare a compus în consecinţă, prevenind dificultăţile. Tipice, în această privinţă, sînt rolurile Hermionei și Perditei din *Poveste de iarnă*, care nu apar în scenă decît succesiv. A și devenit regulă tradiţională în teatrul englez ca aceste două roluri să fie atribuite aceleiași persoane. Alteori personajele feminine— Imogena, Viola, Rosalinda, Jessica, Iulia, Porţia — apar în situaţii care le cer să se deghizeze în cavaleri sau le prescriu comportări ca ale acestora. Actorii bărbaţi căpătau astfel putinţa să mai respire puţin; admitem că nu era ușor ca timp de cinci acte acești actori să păstreze, fără scăderi sau artificii vizibile, glasul, mișcările, inflexiunile, gesturile, graţia, suavitatea, prospeţimea, în totul atitudinea tinerelor fete pe care le interpretau.

https://biblioteca-digitala.ro

Întîlnim și aspecte mai de fond, față de care soluțiile de trucaj și stratagemă arătate pînă aici rămîn în umbră. Shakespeare nu respectă unitățile din tragedia clasică; avem totuși certitudinea că le-a cunoscut. Împarte actele în tablouri, mută acțiunea în diferite locuri, o distribuie pe mai multe planuri, variază duratele de timp după natura subiectului tratat, intervine cu procedee proprii, nu se teme ca pe alocuri chiar să frîngă un anumit echilibru prin revărsări ale temperamentului personal. Dar indiferent de cîte valențe erau puse în mișcare, de cîte personaje intrau în joc, de cîte evenimente veneau să complice acțiunea, de cîte locuri ni se desfășurau sub ochi, găsim întotdeauna un sentiment puternic, predominant, făcînd să conveargă spre el contopindu-se toate momentele piesei. Și bătrînul rege Lear, și contele de Gloucester, pe planurile lor diferite, plătesc la fel vina lor de părinți vanitoși: îi iartă tocmai aceia pe care i-au nedreptățit mai mult. Urmărim tulburați neliniștea din sufletul lui Othello. Totodată, simțim în atmosferă o rețea întreagă de stări și sentimente încărcate, apăsătoare, toate făcute să încadreze și să intensifice această neliniște: rezervele unora dintre senatori față de condotierul victorios, invidiile trezite de meritele acestuia chiar printre colaboratorii lui apropiați, amestecul de dragoste și de perversitate din sufletul lui Iago, pornirile geloase ale Biancăi împotriva lui Cassio ș. a. La fel, în *Hamlet*. Neliniștea de aici, cu afundările ei tragice în îndoială, cu acel sentiment dureros și neîmpăcat al adevărului, ni se transmite nu numai prin zbuciumul tînărului prinț al Danemarcei, ci printr-o întreagă contextualitate morală a personajelor și a situațiilor: frămîntarea pasională a reginei, teama din suflet a regelui uzurpator, înțelepciunea vicleană a lui Polonius, moartea enigmatică a Ofeliei, curajul dublat de slăbiciune al lui Laerțiu.Constatări de felul acestora pot fi făcute și în alte drame ale poetului. Am spune că nu există episod, pasiune sau personaj, cît de aproape sau cît de departe de nodul central al acțiunii, care într-un fel sau altul să nu anunțe, să nu pregătească și în cele din urmă să nu contribuie la producerea deznodămîntului tragic. Sînt trăsături de măiestrie dramatică în a căror țesătură intimă se împletesc fapte de cultură, izbucniri ale instinctului poetic și în egală măsură, accentuăm, deprinderi însușite în meseria de actor, în practica de scenă.

În imaginile de care Shakespeare se folosește pentru a pune în lumină concepția lui asupra vieții, asupra soartei și asupra omului, ideea de *teatru* și ideea de *actor* revin adesea. Cînd Seyton îi aduce lui Macbeth știrea că soția lui a murit, acesta exclamă:

O! stinge-te, plăpîndă luminare!
Viața e o umbră călătoare,
Un măscărici sărman, ce se avîntă
Pe scenă, și-apoi nimeni nu-l mai știe.
E o poveste doar, istorisită
De-un biet nebun, și-i plină de mînie
Și zarvă, și-nțelesul ei: nimica![1]

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro

În *Cum vă place*, ducele surghiunit își caută consolări morale în gînduri ca acestea:

...Ați văzut?
Noi sîntem singurii nefericiți.
Căci în nemărginitul teatru-al lumii
Se joacă întîmplări mai dureroase
Decît pe scena noastră.

Iar Jaques, care i-a rămas credincios și în exil, îi întărește această reflecție:

...Lumea-ntreagă
E-o scenă și toți oamenii-s actori.
Răsar și pier, cu rîndul, fiecare:
Mai multe roluri joacă omu-n viață,
Iar actele sînt cele șapte vîrste...[1]

Ne gîndim, deopotrivă, la procedeul de teatru în teatru pe care Shakespeare îl folosește în mai multe rînduri. Acțiunea din *Femeia îndărătnică* este concepută ca un joc de actori, pus la cale de lord pentru a se amuza pe seama bețivului Cristopher Sly. În *Hamlet*, reprezentația dată de actori în sala tronului constituie pentru desfășurarea acțiunii momentul-cheie din care începe să se producă deznodămîntul. Iar în *Visul unei nopți de vară*, dacă într-o țesătură de episoade în care nimic nu e verosimil găsim totuși vibrare, căldură și comunicativitate, faptul — în bună parte — se datorește transformării personajelor în actori și a intrigii într-o ficțiune dramatică.

În sfîrșit, actorul din Shakespeare ni se dezvăluie și în preceptele de artă scenică pe care le pune în gura unora dintre personajele sale. Sub acest raport, îndrumările pe care Hamlet le dă actorilor ce trebuiau să joace în fața regelui și a reginei piesa lor demascatoare valorează cît un întreg compendiu de artă actoricească. Prin glasul personajelor vorbește autorul. Totul în aceste îndrumări reflectă dragoste, afinitate, experiență și conștiință actoricească, respect față de jocul dramatic, sentimentul unei misiuni.

Amintim, în linii generale, aceste îndemnuri. Tiradele trebuie rostite simplu, viu, curgător. Nu în strigăte sau în gesturi violente stă meșteșugul actoricesc. Oricînd, chiar în torentele și furtunile pasiunii, e nevoie de sobrietate, de stăpînire, de îndulciri ale expresiei. Gustul și priceperea publicului adesea nu trec dincolo de pantomimă și de plăcerea zgomotoasă. Nu înseamnă însă că actorul trebuie să li se supună orbește. „Mi-ar veni să-l biciui pe actorul care vrea să întreacă pe Termagant; înseamnă-a fi mai Irod decît Irod.“ Măsură, sobrietate, dar nu răceală! Există un discernămînt necesar, fără de care actorul nu poate fi actor. Cuvîntul și acțiunea au datoria să se sprijine reciproc, tot timpul. Jocul trebuie să se mențină în limitele naturalului. Misiunea scenei întotdeauna a fost aceea de a înfățișa cu grijă realitatea. Nu e cazul ca un actor să se simtă fericit dacă prin jocul lui l-a cucerit pe ignorant; singura aprobare de care se poate bucura cu adevărat este cea venită de la spectatorul cuminte, cu judecata formată. Se comit greșeli după greșeli; trebuie să le cunoaștem, să li se spună pe

[1] Traducere de Virgil Teodorescu, în *Opere* de Shakespeare, vol. VII, Buc., 1959.

https://biblioteca-digitala.ro

nume, dacă vrem să scăpăm de ele. Numai aparent rolurile de bufoni sînt ușoare; în realitate, și acestea trebuiesc concepute cu discreție, cu ținută, cu o stricteţe anumită. Sînt de plîns acei actori care pentru a stîrni aplauze de moment măgulesc prostul-gust, fac concesii, vin cu improvizaţii comicărești și ajung să provoace rîsul tocmai în momente ale acțiunii în care spiritul spectatorului ar fi trebuit să devină mai atent, mai recules, mai pătrunzător. Și sfaturile se încheie cu precizarea:

...O, cîţi actori n-am văzut jucînd, și chiar din cei ce-s ridicaţi în slăvi, dar care, ca să zic fără păcat, lipsiţi de glasul, umbletul și portul atît al bunului creștin, cît și-al păgînului și chiar al omului dintotdeauna, răgind ca taurii în mers fudul, păreau ieșiţi din mîna nedibace de lucrători cu ziua ai naturii, atît de-ngrozitor maimuțăreau făptura omenească.[1]

(ACTUL III, SC. 2)

Avem dovada că Shakespeare a fost pînă în fundul sufletului actor, că s-a identificat cu criteriile și rosturile acestei meserii, nu numai în ceea ce a înfăptuit și a subscris în timpul vieţii, ci și prin ceea ce a urmat după moartea lui. Ne întrebăm, anume, dacă arta și memoria poetului s-ar fi perpetuat cu atîta putere dacă opera lui ar fi putut să fie salvată și să ne fie restituită în întregime fără o seamă de acte de solidaritate morală, de afecțiune pioasă, de conștiință artistică și profesională, toate purtînd pe ele un semn înalt de gîndire și colegialitate actoricească.

Într-adevăr, în destinul operei, prezența și inițiativa multor actori, din generaţii diferite, au avut caracter hotărîtor. În timpul vieţii, prietenia cu Burbage — mai ales interpretarea dată de acest actor personajelor lui tragice — i-a susținut și stimulat inspirația, i-a întărit încrederea în vocaţia lui de autor, i-a asigurat prin mijlocirea publicului și a scenei confirmări fericite. Prima ediție a operelor lui Shakespeare, cea din 1623, purtînd în mod ferm numele poetului, valorificînd manuscrise care altminteri s-ar fi pierdut, integrînd o creație pînă atunci în bună parte risipită, a fost înfăptuită de doi actori, John Heminges și Henry Condell, prieteni și camarazi de teatru. Sub Restaurație, mai tîrziu, cînd destule împrejurări puteau să ducă la estomparea tradiţiei shakespeariene, Betterton, actorul de cea mai mare reputație în epocă, va contribui în mod esențial ca această tradiție să-și mențină vitalitatea. De numele aceluiași Betterton se leagă și o importantă inovație în teatrul englez. Reluînd inițiativa încă timidă a unui alt actor, Killigrew, a obținut ca rolurile feminine să fie jucate de femei, nu de bărbaţi ca pînă atunci. Începutul s-a făcut în seara de 8 decembrie 1660, în rolul Desdemonei din *Othello* apărînd Margaret Hughes, protejata unui înalt personaj politic. Curînd, soția lui Betterton avea să preia rolurile Ofeliei, Julietei, reginei Caterina și lady-ei Macbeth, cu un stil de joc și de interpretare demn să intre în tradiție. Reforma amintită e cu atît mai semnificativă cu cît în determinarea ei găsim nu numai rațiuni și interese de scenă, privind spectacolul propriu-zis, ci și un respect uman pentru personajele în cauză, unit cu datoria de a nu deforma prin practici ori reguli de rutină psihologii autentice și frumuseţi inegalabile.

[1] Traducere de Vladimir Streinu, în *Tragedia lui Hamlet*, text englez-român, E.P.L., Buc., 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

Galeria de actori, celebri prin voința lor de a da interpretării shakespeariene demnitate și putere de doctrină, e bogată. Amintim pe Robert Wilks (1670—1732), al doilea după Burbage ca interpret al rolurilor tragice, pe Barton Booth (1681—1733), memorabil în rolurile lui Henric al VIII-lea și Percy Hotspur, ca și pe Colley Cibber (1671—1757), pasionat shakespearian, dar și oarecum în culpă față de marele poet, prin felul cum din vanitate personală, în tripla lui ipostază de actor, autor și critic dramatic, s-a crezut îndreptățit să opereze modificări în textele acestuia. Ajungem la David Garrick (1716—1779), principalul actor în epoca sa, descendent dintr-o familie franceză refugiată în Anglia după revocarea edictului de la Nantes. În entuziasmul acestuia pentru opera lui Shakespeare găsim inteligență, patos, devoțiune, concentrare și, în plus, sentimentul unei misiuni. Trecem cu vederea peste anumite inconsecvențe: pe de o parte, de exemplu, a consimțit să joace piese de Shakespeare în versiuni modificate nefericit de epigonii acestuia; pe de altă parte s-a străduit să purifice opera shakespeariană de alterările survenite în timpul Restaurației. Numele lui Garrick e legat de interpretarea multora dintre cele mai grele roluri ale repertoriului shakespearian: Hamlet, Lear, Macbeth, regele Ioan, Romeo, Henric al IV-lea, Iago, Benedick, Antoniu, Richard al III-lea ș. a. Ce au însemnat interpretările lui Garrick pentru publicul vremii putem deduce din dragostea pe care acest public i-a păstrat-o toată viața și din respectul unanim cu care rămășițele lui pămîntești au fost depuse la Westminster, unde se odihnesc lîngă statuia titanului.

Trecem peste John Philip Kemble, celebru mai ales în rolul lui Coriolan, peste Mrs. Siddons, sora acestuia, interpreta ideală a lady-ei Macbeth, pentru a ajunge, în prima parte a secolului al XIX-lea, la vestitul Edmund Kean (1787—1833). După o adolescență și o primă tinerețe de actor nomad, plină de aventuri și de eșecuri, multe din acestea provocate de temperamentul lui nestăpînit, ajunge la Londra unde, trecînd cu orgoliu peste convențiile rigide impuse de „școala Kemble", obține adevărate triumfuri în rolurile lui Shylock, Hamlet, Othello și Macbeth. Dintre urmașii lui Kemble și Garrick mai trebuie să amintim pe William Charles Macready, care timp de aproape patru decenii de carieră actoricească (1810—1845) și-a impus să dea rolurilor shakespeariene o interpretare de adîncime, intelectualizată, adresîndu-se în special publicului instruit, precum și pe principala lui parteneră feminină, Ellen Faucit (1820—1898), intrată în istoria scenei engleze prin farmecul și rafinamentul pus în rolurile Imogenei, Beatricei, Julietei și Rosalindei.

Începînd din 1874, tot timpul pînă la sfîrșitul secolului, cel mai mare interpret shakespearian pe scena engleză a fost sir Henry Irving, în special în rolurile Hamlet și Macbeth. În miss Ellen Terry a avut o parteneră de aceeași înălțime.

Încheiem aici această serie. Este caracteristică prin aceea că actorii amintiți, pe lîngă jocul și măiestria propriu-zisă de scenă, și-au mai constituit față de opera shakespeariană și o altă datorie: s-o aducă în lumina ei adevărată, s-o restituie culturii într-o formă cît mai limpede și mai autentică, s-o înscrie în tradiția națională, să-i dea în viața de teatru funcțiuni de program și doctrină, să facă din ea un blazon al artei actoricești. În diferite proporții, faptul s-a petrecut și în alte țări. Solidaritatea actoricească în

https://biblioteca-digitala.ro

jurul numelui și operei lui Shakespeare reprezintă o valoare universală. Putem spune că această solidaritate continuă, cu înțelesuri și statornicii clasice, fără să se lase zguduită de curente și transformări.

3. Controversa shakespeariană

Încă din 1709, cînd Nicholas Rowe a dat la iveală o primă încercare biografică mai susținută asupra lui Shakespeare, s-a văzut cît de sărace sînt datele care există despre om în raport cu opera pe care a lăsat-o. A început, deci, ca asupra poetului să planeze semne de îndoială. Poate din naivitate, poate și cu unele intenții nu îndeajuns de oneste, diferiți biografi au încercat să evite această lipsă fie inventînd unele date, fie făcînd modificări de circumstanță în cele existente. Cităm, de exemplu, informațiile plăsmuite, în orice caz puțin controlate, puse în circulație de autori ca George Stevens, John Jordan și William Henry Ireland, iar mai tîrziu, către mijlocul secolului al XIX-lea, de John Payne Collier. De aproape un secol încoace, lucrurile au luat un aspect stăruitor, deschizînd în istoria, critica și exegeza literară modernă dezbaterea cunoscută sub denumirea de „chestiunea Shakespeare". I s-au dedicat și continuă să i se dedice mulți, în Anglia și în alte țări: istorici și critici literari, lingviști, cercetători de bibliotecă, profesori universitari, oameni de teatru, unii dintre aceștia savanți de reputație mondială. Cităm, drept nume mai cunoscute: William Edwards, Sidney Lee, Henry Pitt, Edward During Lawrence, William T. Smedley, G. G. Greenwood, Célestin Demblon, Karl Bleibtreu, Friedrich Gundolf, Looney, Ed. Gosse, Louis Gillet, Abel Lefranc, Georges Connes, d-na Longworth-Chambrun, Calvin Hoffman.

Shakespeare, cel pe care ni-l transmite tradiția, este autorul adevărat al operei ori este numai un nume de împrumut? Iată întrebarea din centrul dezbaterii! Friedrich Gundolf, marele istoric și critic literar german, după ce a străbătut pînă în ultima amănunțime toate cele treizeci și șapte de piese atribuite lui Shakespeare, nu se sfiește să exprime o îngîndurare: „acest poet în a cărui operă se rezumă întreaga umanitate rămîne în ce privește persoana lui o enigmă". Mulți alți cercetători ajung la ideea că în viața acestui poet totul apare înconjurat de un anume mister. La orice pas, pentru fiecare capitol din viață sau aspect din operă, se ivesc probabilități, supoziții, semne de întrebare. Rareori ni se dă putința să afirmăm cu certitudine; de cele mai multe ori trebuie să procedăm cu o reținere, să situăm lucrurile sub un unghi de relativitate: „s-ar spune..."; „nu ar fi exclus..."; „putem presupune..."; „fără îndoială..."; ș.a.m.d. Iar cînd ajungem la „antistratfordienii" propriu-zișii, aceștia se rostesc categoric: „Shakespeare nu este Shakespeare!" Se cunoaște și o butadă a lui Bernard Shaw: „piesele ar fi fost scrise de un necunoscut genial care se numea William Shakespeare".

Argumentele pe care aceștia din urmă își sprijină teza apar în majoritatea lor sub formă de întrebări. De ce, în puținele documente autografe care ni s-au transmis, numele poetului e scris cu o mînă ezitantă, neexperimentată, în grafii diferite: Shaksper, Shaxber, Schackspere? De ce, în cele șapte iscălituri rămase pe documente, forma „Shakespeare" nu este întrebuințată de loc? De ce, pînă în 1598, piesele tipărite nu poartă pe copertă numele

https://biblioteca-digitala.ro

autorului? Oare ideea înscrisă pe piatra funerară — să i se lase osemintele să odihnească acolo, să nu se mai umble niciodată în acest mormînt — nu ascunde și altceva decît o dorință intimă a celui decedat? Cum e cu putință, prin retragerea la Stratford, ca din atîta notorietate poetul să treacă dintr-o dată în atîta anonimat? E admisibil ca moartea unui scriitor de seamă, care timp de două decenii s-a aflat în centrul atenției comune, să fi rămas aproape neobservată? De ce dintr-o operă atît de voluminoasă nu a păstrat nici un manuscris întreg, singurele documente olografe ce ne-au parvenit fiind mai mult niște hîrtii anodine cu caracter privat sau comercial? Cum să ne explicăm că în operă unde sînt citate atîtea locuri, Stratfordul, localitatea natală, nu este amintită nici măcar o singură dată? Cum e cu putință ca același Shakespeare, atît de meticulos și de tenace în apărarea patrimoniilor de familie de la Stratford, să fie atît de lăsător și de indiferent față de opera sa spirituală? Putem admite ca publicul vremii, un public atît de cîștigat de poet și de actor, să nu fi simțit nevoia sau măcar curiozitatea de a cunoaște mai multe date și despre om? E normal ca Spenser, poet ca și el, să-și fi ignorat atît de radical contemporanul? Dacă în turneele sale a trecut prin diferite localități, e cu putință ca în arhivele acestora numele lui să nu apară niciodată? E posibil ca Shakespeare să-și fi ignorat în asemenea măsură geniul, încît să nu fi simțit vreodată, măcar în treacăt, puțină obligație față de sine și puțin îndemn de a-și pune în ordine hîrtiile? Într-o epocă renascentistă, de individualism și orgolii, e plauzibilă atîta dezinteresare? De ce după moartea lui au fost lăsați să treacă nu mai puțin de șapte ani pînă ce Heminges și Condell, doi tovarăși de breaslă, să ia inițiativa de a-i cinsti memoria și a-i reedita opera?

La argumentele cuprinse în aceste întrebări, antistratfordienii adaugă și o seamă de judecăți mai ferme, mai directe. Opera denotă din partea autorului ei cultură universală: istorie, filozofie, literatură, teologie, drept, politică, strategie, administrație, agricultură, finanțe, comerț, știință, medicină, artă. Poetul dovedește în toate aceste ramuri stăpînire și dezinvoltură. Lasă impresia că s-ar afla în elementul său peste tot: și în mediile boeme de tavernă, și în taberele militare, și în sălile consiliilor de stat, și în preajma tronurilor. Știe să vorbească în spiritul omului de pe stradă, ca și în acela al burghezului cu tradiții ori al aristocratului rafinat. Stăpînește — faptul apare limpede — cel puțin două limbi străine: franceza și italiana. Zugrăvește locuri și epoci, ca și cum le-ar fi bătut cu piciorul ori și le-ar fi însușit printr-o mare instrucție. Distinge cu justețe între scolastică și umanism. Uneori, într-adevăr, aceste cunoștințe apar ca fulguraţii ale unei intuiții pentru care nu există piedici și bariere; de multe ori însă felul cum sînt puse în cauză dovedește pătrundere atentă, cunoștințe profunde, siguranță a judecăților, spirit de investigație. Stăpînește, deopotrivă, secrete ale unor meșteșuguri și practici aristocratice: muzică, dans, vînătoare, pescuit, conversație, costum, scrimă, sport, ecvitație ș.a. Aproape că nu există latură în știință și în forma de viață a epocii care să nu-și aibă în această operă, într-o formă sau alta, partea ei de reflectare. E uimitor, de asemenea, vocabularul. Un filolog german stabilit de timpuriu în Anglia, Max Müller, analizează comparativ într-o statistică: în vreme ce versiunea engleză a *Bibliei* folosește 5600 de cuvinte, Milton 7000 și Thackeray 5000,

https://biblioteca-digitala.ro

la Shakespeare găsim 15 000. Alte numărători indică cifre și mai ridicate: 21 000 și chiar 24 000 de cuvinte. Nu avem dovezi că actorul Shakespeare ar fi trecut vreodată hotarul țării; de unde atunci acea perfectă cunoaștere a lumii italiene, a atîtor situații de la curtea Franței, a locurilor scoțiene sau a peisajului scandinav?

Ajungem acum la cea mai sesizantă dintre judecățile antistratfordienilor. Investigațiile făcute de un secol încoace au izbutit să adune asupra scriitorului date noi, numeroase, unele din ele destul de certe. Multe din acestea ne înfățișează un om cu instrucție rudimentară, fără destul simț de răspundere în viața lui familială, șicanier, procesiv, iubitor de cîștiguri pecuniare, chiar și cabotin în anume manifestări ale sale. De aici, în mod scrutător, întrebarea: e cu putință ca într-o asemenea minte, atît de necaracteristică în aparențele ei, să se fi ascuns magicianul din *Romeo și Julieta*, frămîntatul de nevoia adevărului din *Hamlet*, poetul din *Visul unei nopți de vară*, gînditorul politic din *Iuliu Cezar*, istoricul din *Richard al III-lea*, înțeleptul din *Furtuna*, psihologul pătrunzător din *Macbeth*, în genere comentatorul și rapsodul atîtor pasiuni și neliniști, al atîtor căutări și înțelesuri asupra existenței umane? Antistratfordienii se consideră îndreptățiți să proclame: paternitatea operei intră în discuție; Shakespeare actorul nu este numele real, ci un nume de împrumut. Este exclus ca un simplu actor, cu existența modestă și vulgară pe care i-o cunoaștem, să fi putut cuprinde toate acele bogății, toată acea eleganță aristocratică, toate acele splendori și tot acel rafinament de viață din care se țes întinderi întregi ale operei shakespeariene. Devine limpede, deci, că sub acest nume de împrumut trebuie să se ascundă unul din notabilii vieții de stat și ai vieții de lume, obligat fie prin poziția lui în societate, fie prin anume prejudecăți de opinie publică, fie în sfîrșit prin eventuale rațiuni politice să-și păstreze anonimatul. Siguranța cu care lucrurile apar tratate în operă ar denota că autorul nemărturisit trebuie să fi fost un om de lume, cu acces la curte, cunoscător în știința militară, expert în chestiuni de stat, jurist, iubitor de artă, pasionat al literelor, familiarizat cu limbile clasice și moderne, îndrăgostit adesea sau chiar întotdeauna, capabil de evadări pitorești și îndrăznețe din rigorile protocolare, încununînd toate acestea într-o viziune filozofică a vieții cu dăruiri generoase, dar și cu unde sceptice în ea. Cine oare a putut să fie acest senior? Diferiții cercetători propun, rînd pe rînd, pe cancelarul Francis Bacon, celebrul filozof și om de stat, pe Roger Manners, al V-lea conte de Rutland, pe Eduard de Vere, al XII-lea conte de Oxford; iar Abel Lefranc, cel mai stăruitor și mai modern dintre exegeții străini ai problemei, se oprește asupra lui William Stanley, al VI-lea conte de Derby, important personaj politic, candidat la succesiunea reginei Elisabeta.

Nu intrăm în amănunte. Faptul ar da naștere la dezvoltări și analize de un ordin depășind natura și utilitatea lucrării de față. Între ipotezele amintite, nici una nu e pur fantezistă; pentru toate sînt puse în mișcare sisteme întregi de date, investigații, conjecturări, toate serioase și impresionante în felul lor. E necesar, totuși, să rămînem la judecata noastră constituită. Tradiția shakespeariană se întemeiază pe patru secole de recunoașteri și adeziuni unanime. Nu avem din partea contemporanilor lui Shakespeare nici un indiciu că aceștia ar fi pus la îndoială vreodată identitatea ac-

https://biblioteca-digitala.ro

torului și a poetului. S-ar fi putut oare ca o mistificare de proporțiile acesteia să rămînă ascunsă decenii în șir, să existe fără a trezi măcar o bănuială, o aluzie, un protest, o indiscreție, o punere în gardă? Acestea cu atît mai mult, cu cît ne aflăm și într-o lume de actori în care știm cît de ușor pot să se nască rivalități și cît de inevitabile pot să fie diferitele revărsări subiective.

Observăm că majoritatea îndoielilor care alimentează controversa au în vedere omul, nu și creația lui. Provin nu din dezbateri asupra operei — operă unitară pe toată întinderea ei, fie că înfățișează scene de tavernă, fie că reprezintă situații istorice, fie că dezbate frămîntări pasionale — ci din lipsă de date limpezi asupra omului care a dat-o la iveală. Dar dacă ne gîndim la condițiile epocii, la viața actorilor, la atîtea și atîtea elemente incerte ce puteau să intervină în situația socială și morală a unui scriitor, dacă de asemenea ne gîndim la trăsături din psihologia personală pe care poetul nostru înțelegea să le tacă și pe care contemporanii nu aveau puterea de a i le surprinde și consemna, ne dăm seama că această lipsă de date devine explicabilă. Mult mai grave, și într-adevăr cu urmări de natură să modifice judecata vremurilor, ar fi fost îndoielile de un fel sau altul asupra operei; dar, repetăm, asemenea îndoieli nu s-au produs.

Celelalte argumente nu sînt nici ele definitive, peremptorii. Oficial, Shakespeare nu avea decît puțina instrucție dobîndită la „*grammar school*" din Stratford. La aceasta însă trebuie să adăugăm pe aceea pe care au putut să i-o dea, treptat-treptat, experiența și marea aventură a vieții, curiozitatea lui larg străbătătoare, geniul. În această privință putem aprecia intuiția lui John Dryden. Încă din 1678, ca și cum ar fi prevăzut argumentele de mai tîrziu ale antistratfordienilor, spunea despre Shakespeare: „Cei care îl acuză că i-a lipsit învățătura îi aduc cea mai mare laudă; a fost învățat de la natură; nu a avut nevoie de ochelarii cărților pentru a descifra natura; a privit în sine și a descoperit-o acolo ..." Faptul că a fost actor, departe de a trezi rezerve și îndoieli, e mai degrabă capabil să vină cu confirmări. Cazul nu e unic; în istoria creației dramatice s-a reeditat adesea. Eschil și Sofocle au jucat ca actori în piesele lor; Aristofan, părintele comediei, de asemenea; Molière, în secolul lui, a trăit și a murit pe scenă. Shakespeare, deopotrivă, ia loc în aceeași familie. Poate tocmai un om ca el, cu pasiunea și meșteșugul teatrului în sînge, era cel mai indicat, în atmosfera și condițiile epocii sale, să transpună pe scenă ideile, sentimentele, întrebările, intuițiile, inițiativele, reflexele și frămîntările acesteia.

Cercetările în „chestiunea Shakespeare" continuă. În măsura în care aceste cercetări reprezintă eforturi de exegeză stăpînite de sentimentul adevărului, într-un domeniu delicat în care într-adevăr e greu să cerem documentului concret a îndepărta din el orice mister și orice inefabil, au drept la respectul nostru. Nu putem și nici nu ne-am gîndi să anticipăm asupra succesului sau eșecului lor final. Deocamdată însă, cu toată proporția pe care a luat-o literatura problemei, faptele se găsesc încă în stare de prospecțiune, de ipoteze și supoziții, nu într-atît de puternice și de promițătoare încît pentru ele să renunțăm ori să lăsăm să se clatine certitudini clasice.

https://biblioteca-digitala.ro

4. Opera: aspecte generale, izvoare, clasificare

Shakespeare se inspiră din tot: din viață, din societate, din mediile pe care le cunoaște, din tradiție, din cultură, din ideile timpului, din mișcările de opinie publică, din cărțile care îi cad în mînă, din prieteniile ori adversitățile pe care i le-a rezervat soarta, din ceea ce îi dictează împrejurările la care e martor, din ceea ce observă sau intuiește în realitate ca și din ceea ce e îndemnat să transpună pe scenă cu marea lui dispoziție imaginativă.

Cîmpul operei shakespeariene este imens. Cuprinde și condensează materii din toate direcțiile vieții. E greu să le numărăm, întrucît nu apar într-o ordine anumită, ci se configurează în vaste întrepătrunderi: epopei, lumi și epoci, caractere de pe întreaga scară a vieții, jocuri mergînd de la nebunie pînă la înțelepciune și de la viciu pînă la virtute, procese de conștiință și procese ale societății, aspecte diferite ale condiției umane. Personajele și situațiile aduse pe scenă trăiesc o viață reală; magia și supranaturalul care le înconjoară adesea întăresc această viață reală prin ample colorări emotive, făcînd-o mai comunicativă și mai sesizantă.

Shakespeare nu procedează cu spirit de sistem. Înțelege să exprime spontan, natural, cu pecetea emoției de moment, ceea ce simțea. Cînd are la îndemînă faptul viu, cu înfățișarea și complexitatea lui autentică, îl ia ca atare, îi păstrează toate caracterele. În subiectul la care s-a oprit nu ține să stabilească ierarhii sau opoziții stricte între partea serioasă și partea bufă. Omul pe care ni-l înfățișează în piesele sale plînge și rîde în aceeași zi, chiar și în același ceas, așa cum se poate întîmpla în viața reală. Dacă e nevoie, elimină amănuntul realist. Trece cu ușurință episoadele acțiunii dintr-un loc într-altul și nu ține ca între timpul scurs de la intrarea personajelor în scenă pînă la deznodămîntul acțiunii să existe termene adecvate. Se bazează pe imaginația spectatorului pe care o solicită necontenit. Cunoaște psihologia publicului; știe, anume, că mai presus de reguli și stricteți doctrinare acesta cere ca piesa reprezentată să aibă acțiune, adevăr uman, să producă emoții autentice, susținute.

Există o seamă de factori care au contribuit în mod aparte la formația și orientarea lui spirituală.

Notăm, mai întîi, mediul de poeți și actori boemi de la Londra, în care întîlnim pe Greene, Nashe, Kyd, Beaumont, Marlowe, Ben Jonson ș.a. Tavernele, ca locuri de întîlnire ale acestora, adăposteau și multe vicii, dar și mult spirit. Se înghesuiau aici, într-o învălmășeală nemaiținînd seama de distanțele de clasă ori de avere, oameni care o dată cu golirea paharelor de bere știau să întrețină și nesfîrșite dueluri spirituale. Între aceștia, Ben și Will — afirmă diferite mărturii contemporane — rețineau îndeosebi atenția: Jonson prin pondere și prin știința lui solidă, Shakespeare prin imaginație și vivacitate de spirit. Avem dovezi că acesta nu prețuia genul de petreceri zgomotoase, în atmosferă de tavernă. Se complăcea totuși în acest mediu, în măsura în care își constituia aici prietenii, se deprindea cu moravurile oamenilor de teatru sau găsea pentru talentul lui o ambianță de emulație și măgulire.

Menționăm, mai departe, prietenia poetului cu conții de Essex și Southampton, doi aristocrați tineri și inteligenți. În locuințele lor elegante

https://biblioteca-digitala.ro

pe malurile Tamisei, Shakespeare întîlnea oameni de spirit și mai cu seamă oameni de litere, ca sir John Harington, traducătorul lui Ariosto, și George Chapman, traducătorul *Iliadei*. Dar dintre toți, cel mai important pentru formarea poetului este Giovanni (John) Florio (1553?—1625), vestit filolog umanist. Era fiul unui italian protestant refugiat în Anglia. Îl întîlnim întîi în mediul universitar, ca repetitor de limbile italiană și franceză la Magdalen College de la Oxford, apoi în serviciul lui Henry Wriothesley, conte de Southampton, și în cele din urmă ca lector al reginei Anne. Era autor de gramatici, dicționare și traduceri, toate acestea cu scopul de a mijloci în societatea londoneză instruită o mai bună cunoaștere a culturii italiene, franceze și spaniole. În biblioteca acestuia — despre care se face aluzie în *Chinurile zadarnice ale dragostei* — Shakespeare are prilejul să cunoască scrierile nuvelistice ale lui Cinthio, Luigi da Porto, Bandello și Boccaccio. Tot aici se apropie de scrierile lui Dante, Machiavelli și Ariosto. Pare bine stabilit că atmosfera italiană din multe piese ale lui Shakespeare a fost influențată de legăturile acestuia cu Florio. E probabil că și de *Eseurile* lui Montaigne poetul s-a apropiat prin traducerea aceluiași învățat italian.

Opera dramatică lăsată de Shakespeare este rezultatul a două decenii de activitate (1591—1611). După media de două piese pe an deducem că poetul elabora cu ușurință. Faptul, de altminteri, e confirmat și de actori, colegii săi de breaslă, ca și de primii lui editori. În genere, construia pe subiecte împrumutate din diferite surse: cronici, piese mai vechi, nuvele italiene, balade și legende populare, capitole din diferite scrieri, episoade istorice, reminiscențe din lecturi întîmplătoare ș.a. Uneori, subiectele erau împrumutate în forma lor originală; alteori, acestea reprezintă adaptări și combinații de elemente din mai multe surse.

Menționăm, în consecință: *Doi gentilomi din Verona*, poveste romantică de dragoste și tinerețe, este transpunerea unei piese mai vechi, *Felix and Felismene* (Istoria lui Felix și a Filomenei), jucată la curtea reginei Elisabeta în 1584, dar al cărei text, ca și numele autorului, s-a pierdut. *Comedia erorilor* urmează acțiunea din *Menechmii* și prelucrează unele motive din *Amphitruo*, amîndouă comedii de Plaut. Filiația din *Romeo și Julieta* e mai complicată. O poveste asemănătoare cu doi îndrăgostiți se ivește întîia oară într-un roman grec din secolul al II-lea, *Efesiaca* sau *Anthia și Abrocomas* de Xenofon din Efes. Subiectul, prelucrat mai întîi de italianul Masuccio din secolul al XV-lea, autorul lui *Il Novellino*, ajunge la forma lui clasică în secolul următor, sub pana lui Bandello. Se răspîndește larg în Franța, Spania și Anglia. Aici, Arthur Burke traduce povestea în versuri, în 1562; este versiunea de care, după trei decenii, Shakespeare se va folosi în drama sa. Asupra trilogiei *Henric al VI-lea* există supoziția că Shakespeare ar fi transformat o versiune mai veche, semnată de Greene și Marlowe. În *Richard al II-lea* și *Richard al III-lea*, poetul se întemeiază pe material luat din cronicile lui Holinshed. Oarecum îi era tributar și lui Marlowe, în măsura în care aspira să rivalizeze cu acesta. Swinburne afirmă: „Tragedia *(Richard al III-lea)* este tot atît de năvalnică pasional, tot atît de simplă ca desen, tot atît de încărcată de retorism în expresie, fără însă a ajunge s-o egaleze în tumult, ca și *Tamerlan* al lui Marlowe.“ Subiectul din *Titus Andronicus* a fost sugerat de piesa *Titus și Vespasian*, jucată în 1592 de actorii lordului Strange. *Negustorul din Veneția* reunește elemente din *Il Pecorone* de Ser Giovanni

https://biblioteca-digitala.ro

Fiorentino, din colecția de nuvele italiene frecvente în secolul al XV-lea, din romanul mai vechi *Evreul* de un autor necunoscut, din romanul *Trei doamne din Londra* de R.W. (Robert Wilson?) și, în sfîrșit, din piesa cu subiect asemănător, *Evreul din Malta*, a lui Marlowe. *Visul unei nopți de vară*, cea mai aeriană și mai grațioasă dintre piesele lui Shakespeare, își trage elementele din mai multe surse: *Povestea cavalerului* de Chaucer, *Viața lui Teseu* de Plutarh, *Metamorfozele* lui Ovidiu, romanul medieval *Huon de Bordeaux*, tradus din limba franceză de lordul Bermers, plus influențe din folclor și, ca factură artistică, din romanele lui Lyly. Intriga din *Totul e bine cînd se sfîrșește bine* e luată din *Palatul plăcerilor* de Painter, care la rîndul său o împrumutase din *Decameronul* lui Boccaccio. *Femeia îndărătnică* este reluarea unei piese mai vechi, cu adausuri italiene sugerate de *I Suppositi* a lui Ariosto și de transpunerea acesteia în versiunea engleză a lui George Gascoigne. *Nevestele vesele din Windsor*, comedie compusă în grabă la cererea reginei Elisabeta, împletește motive din nuvelești italieni (Straparola, Ser Giovanni Fiorentino) cu motive dintr-o colecție de povestiri engleze, *Newes out of Purgatorie* (Noutăți din purgatoriu), a lui Tarleton. În *Mult zgomot pentru nimic*, episodul Hero și Claudio, în jurul căruia se țese situația comică, provine de la italieni, mai precis din nuvelele lui Bandello, reluate și transpuse în limba engleză de Belleforest. *Cum vă place* este adaptată după *Rosalynde*, *Euphues' Golden Legacie* romanul pastoral al lui Thomas Lodge. În *A douăsprezecea noapte* se întîlnesc situații din piese și nuvele italiene bine cunoscute în secolul al XVI-lea *(Gl'Inganni*, *Gl'Ingannati)*; se constată, deopotrivă, asemănări de subiect cu *Istoria lui Apollonius și a lui Silla* dintr-un volum publicat de Barnabé Riche în 1581. Pentru *Iuliu Cezar*, poetul are drept carte de căpătîi *Viețile paralele* de Plutarh, în traducerea lui North. Înainte, povestea lui Hamlet, prințul Danemarcei, fusese popularizată pe scena engleză într-o versiune între timp pierdută, aparținînd probabil lui Thomas Kyd. Shakespeare reia această temă, avînd ca material nou date din *Istoriile tragice* de Belleforest, transpuse de acesta după *Gesta Danorum* sau *Historia Danica* a lui Saxo Grammaticus. *Troilus și Cresida* a urmat după lectura *Iliadei*, în traducerea lui Chapman; totodată sînt implicate aici elemente din Boccaccio, Chaucer, Lydgate și Robert Henryson, autori care s-au oprit asupra Cresidei, fie pentru a o prezenta ca pe o capricioasă fără inimă, fie pentru a-i înconjura fragilitatea cu simpatie și tandrețe. Atît *Othello* cît și *Măsură pentru măsură* descind din *Hecatommithi*, culegerea de nuvele a lui Cinthio, publicată în 1565. Subiectul lui *Macbeth* este extras din cronica lui Holinshed și din balade scoțiene. Tot la cronica lui Holinshed trebuie să ne referim și pentru *Regele Lear*; mai precis, la o adaptare dramatică după relatările cronicarului, destul de stîngace, apărută în 1605 fără să se indice autorul, sub titlul: *Adevărata cronică istorică a regelui Lear și a celor trei fiice ale sale — Gonerill*, *Ragan și Cordelle*. Despre *Timon din Atena* și *Pericle* se crede că Shakespeare le-a scris în colaborare cu George Wilkins și cu William Rowley, acesta din urmă cunoscut ca profesionist al remanierilor. În parte, ideile sînt extrase din Plutarh și dintr-un dialog de Lucian, posibil și din comedia *Il Timone* a lui Boiardo. Pentru *Coriolan* și *Antoniu și Cleopatra*, deopotrivă, Shakespeare apelează la aceeași traducere a *Vieților paralele* făcută de North. *Cymbeline* reprezintă adaptarea liberă a unui fragment din Holinshed, în care este introdusă și

https://biblioteca-digitala.ro

o povestire din *Decameron*. Comedia *Poveste de iarnă* descinde din *Pandosto*, romanul popular al lui Greene. *Furtuna* reflectă emoția produsă în opinia vremii de un naufragiu petrecut pe coasta insulelor Bermude și în același timp folosește date și reminiscențe din cărți de călătorie (*Călătoria la Polul Sud a lui Magellan* în traducerea lui Eden), din *Eseurile* lui Montaigne și din *Metamorfozele* lui Ovidiu (traduse de Golding). Cităm și o piesă a germanului Jakob Ayrer, *Die schöne Sidea*, cuprinzînd în formă rudimentară episoade asemenea celor legate de Prospero, Ferdinand, Ariel și Miranda, deși s-ar putea ca aici raportul să fie invers.

Tabloul de mai sus, lung, cu o notă aridă de inventar, este totuși elocvent. Simțim în el fapte și trăsături ce caracterizează epoca: umanism, curiozitate universală, ambianță efervescentă de idei și sentimente, interes multiplu și crescînd pentru formele manifestării umane. Ne înfățișează teatrul în plină exercitare a funcțiunilor lui, făcîndu-se ecou al mișcărilor contemporane de cultură și al stărilor comune de opinie. Deopotrivă, ne ajută să înțelegem personalitatea lui Shakespeare și să străbatem în formula sa de artă. Avem în față o uriașă forță imaginativă, dar pe care poetul nu o întrebuințează pentru a inventa situații inedite ori a-și desfășura fastidios subiectivitatea, ci pentru a interpreta cu criterii și în culori ale timpului, toate de ordin renascentist, fapte, aspecte, sensuri și vibrații umane. Adevărurile cărora le dă curs aparțin tuturor. Vin și din noi, și din afară de noi; sînt chintesențe de viață, cu putere de circulație, intrate în cultură și în constituția spiritului uman, capabile astfel să definească natura noastră emotivă. Shakespeare, în lumina lor, apare ca unul din acele spirite mari, sintetice, în care putem spune că înțelesurile fundamentale ale existenței umane se întîlnesc periodic ca sub acțiunea unei mari necesități intime, pentru ca prin această întîlnire să li se regenereze imaginea, să intre în stilul vremurilor mai noi, să li se amplifice mesajul.

Reconstituirea creației lui Shakespeare a necesitat o muncă grea și îndelungă. Procesul continuă; există încă aspecte în această operă în care se așteaptă ca de abia de acum înainte exegeza să-și spună cuvîntul.

Din repertoriul lui Shakespeare, în tot timpul vieții, i s-au imprimat numai treisprezece piese. E vorba de tipăriri fragmentare, în broșuri, întocmite fugitiv, mai mult din spirit comercial. În epocă nu exista încă un regim juridic al proprietății literare. Editorii puteau să publice orice, fără să țină seama de opiniile autorilor. Erau liberi, chiar, ca nici să nu le indice numele. Adesea acești editori intrau în posesia manuscriselor prin micile trădări ale unor actori incorecți, dispuși să vîndă manuscrisele de pe care își învățau rolurile. Aflăm din documente contemporane că acționarii teatrelor cereau ca editorii să fie sancționați și ca tipăriturile începute să fie sistate. De fapt, acționarii nu vedeau cu ochi buni nici pe autorii înșiși cînd aceștia încercau să-și publice operele, fie direct, fie prin intermediul unor editori. Se temeau anume, ca prin tipărirea textelor să nu se împuțineze venirea la spectacole. Nu avem certitudinea că Shakespeare și-ar fi îngrijit el însuși vreuna din tipărituri; de aceea e probabil că la imprimerie mergeau și copii de a doua mînă, adesea texte abreviate ori modificate de către directorii de trupe pentru diferite întrebuințări scenice. De multe ori modificările erau făcute arbitrar, fără destulă conștiință artistică și fără respect pentru versiunea autorului. Din clipa în care teatrele achiziționau un text, îl socoteau

https://biblioteca-digitala.ro

drept proprietatea lor exclusivă. Își luau libertatea de a opera în cuprinsul lui oricîte modificări, fără nici o altă considerație decît preferințele publicului și interesele lor materiale. Piesele agreate de public apăreau mereu în versiuni noi. Autorilor nu li se lăsa sentimentul că textele lor sînt definitive; de fapt, nici ei nu revendicau un asemenea sentiment. Oarecum, unele din textele lor apăreau mai mult ca niște scenarii, pe canavaua cărora puteau fi înscrise inovații și transformări. Definitivarea textelor se făcea doar cu timpul, prin viață scenică și experiență confirmatoare în fața publicului spectator. Se poate ca acesta să fi fost și cazul unora din piesele lui Shakespeare. Ne referim mai cu seamă la acele piese mai vechi, cunoscute, dar care sub pana poetului aveau să capete trăsături de geniu. S-a spus chiar că întreaga creație dramatică a lui Shakespeare n-ar fi, de fapt, decît un repertoriu al vremii controlat de el însuși și jucat cu această pecete la teatrele lui.

Înțelegem, prin urmare, de ce atîtea manuscrise ale lui Shakespeare s-au pierdut ori ne-au parvenit în dezordine. Încontestabil, erau în joc și trăsături din firea boemă a poetului; însă principala explicație ține de moravurile care existau pe atunci în teatru, la care trebuie să adăugăm și situații decurgînd din lipsa de apărare a proprietății artistice.[1]

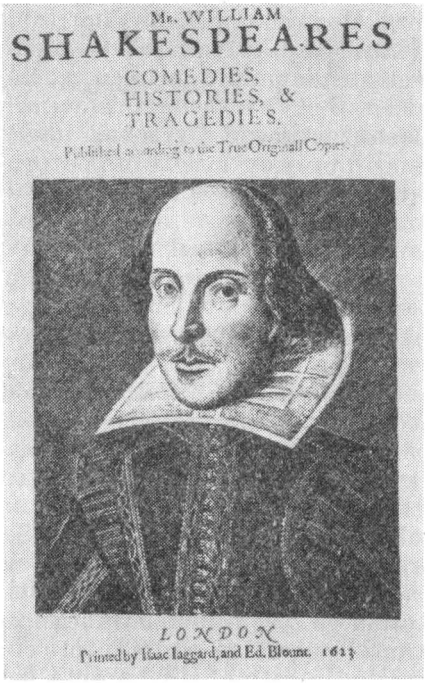
Prima ediție propriu-zisă a operelor shakespeariene apare abia în 1623, șapte ani după moartea poetului. O datorăm — cum s-a mai spus — lui John Heminges și Henry Condell, actori din generația maestrului, stăpîniți cu pietate și recunoștință de amintirea acestuia. E posibil ca acțiunea lor să fi avut și sprijinul unei asociații de patroni-tipografi și editori, toți cu certitudinea că opera lui Shakespeare poate fi și lucrativă, fiind cerută de publicul cumpărător și cititor. Această ediție, oricare i-ar fi lipsurile, rămîne totuși memorabilă. Are meritul fundamental de a fi transmis posterității prima imagine integrală și unitară a operei shakespeariene, constituind astfel baza pe care exegeza acestei opere își va clădi de atunci încoace vastul ei eșafodaj.

Ediția reunește treizeci și șase de piese (lipsește *Pericle*), într-un volum *in folio* de o mie de pagini, cu textul pe două coloane. Foaia de titlu indică drept editori pe Edward Blount și Isaac Jaggard. Dedicația — potrivit unor uzanțe ale timpului — este adresată lui William Herbert, conte de Pembroke, și lui Philip Herbert, conte de Montgomery. Notăm că primul, în calitatea lui de lord șambelan, era autoritate supremă în materie de teatru. Tot pe foaia de titlu găsim și portretul poetului făcut de Droeshout. Dedesubtul lui se află versurile omagiale scrise de Ben Jonson, din care cităm pe ultimele:

Dar stai! te văd deasupra noastră-n spații:
Stea naltă lingă nalte constelații!
Luceafăr printre brazi, dă sfat, sau ceartă
A scenei noastre asfințită artă:

[1] De regulă, autorii nu revedeau corecturile. E posibil ca publicarea celor treisprezece piese, în timpul vieții lui Shakespeare, să se fi datorat doar unor împrejurări. Se crede că mulți din contemporanii săi nu au văzut în el un dramaturg deasupra nivelului comun. Acesta ar fi motivul pentru care în opera lui s-au produs atîtea mutilări. Vezi Arthur Brown, *The Printing of Books*, în lucrarea colectivă *Shakespeare in his own Age*, Cambridge, 1964.

https://biblioteca-digitala.ro



Copertă la prima ediție a operelor lui Shakespeare, 1623.

De cînd te-ai dus, ea negru plins boceşte,
Şi omul tău e singura-i nădejde.[1]

Interesante, îndeosebi, sînt cuvintele din prefață prin care cei doi editori, John Heminges și Henry Condell, se adresează către „marea familie de cititori". Regretă că împrejurările au împiedicat ca autorul însuși să-și fi publicat operele. Declară că au pornit la această acțiune din sentiment de prietenie față de poet și cu simț de răspundere față de operă. Recunosc că pînă atunci piesele lui Shakespeare circulau în versiuni defectuoase și deformate, puse la cale de oameni incorecți, mulți dintre ei hoți, impostori, plagiatori, subscriitori de falsuri. Precizează chiar că publicul a fost înșelat. Pretind mai departe că noua ediție reintegrează opera în drepturile ei: „...vă este înfățișată înzdrăvenită, cu mădularele întregi, fără versuri lipsă, așa cum le-a creat el"; și întregesc ideea cu o caracterizare: „...căci el, pe cît de fericit a imitat natura, pe atît de nobil a exprimat-o; mintea și inima îi lucrau în același timp; și ceea ce gîndea așternea pe hîrtie cu atîta ușurință, încît aproape că nu găsim ștersături în manuscrisele sale..."[2]

În 1632, apoi în 1664 și 1685, deci la intervale relativ scurte, ediția din 1623 a fost reluată și îmbunătățită, sub îngrijirea mai multor editori (Thomas Cotes, Peter Chetwyndes, H. Herrigman ș.a.) în noi *in folio*. Aceasta era situația în momentul în care apare Nicholas Rowe (1674—1718), biograful și primul editor critic al lui Shakespeare. În prezentarea biografică pe care o așază în fruntea ediției din 1709, Rowe consemnează asupra poetului date și amintiri care altminteri riscau să se piardă. Textele, în genere, urmează cele patru *in folio* editate anterior. Folosește însă și ediții mai vechi, ca și material apocrif. Istoria literară consideră că multe din corectările propuse de Rowe sînt fericite; formulează însă și unele rezerve. Rowe proceda nu atît cu exigențe de editor sau de istoric literar, cît cu optica omului de teatru. Cu de la sine putere împarte actele în scene, le numerotează după criterii raționale, marchează intrările și ieșirile personajelor din scenă, corectează unele forme gramaticale, schimbă punctuația. Precizăm, totuși, că nu este cazul a-i face proces de intenție; simțim în toate aceste inițiative o judecată

[1] Traducere de Tudor Dorin, în volumul de texte critice *Shakespeare și opera lui*, E.L.U., Buc., 1964.
[2] *Prefață* la ediția din 1623; traducere de Ion Aurel Preda, în volumul *Shakespeare și opera lui*, E.L.U., Buc., 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

și o experiență de autor dramatic preocupat ca textele să ofere cît mai bune condiții și organizări pentru aducerea lor pe scenă, pentru transformarea lor în spectacole.

Trebuie să amintim și de ediția din 1725, cuprinzînd șase mari volume *inquarto*, alcătuită de Alexander Pope, reprezentant de seamă al clasicismului englez. În prefața ediției, Pope face o seamă de considerații asupra poetului și asupra operei. Afirmă că Shakespeare a avut geniu, că nici un alt scriitor în literatura lumii nu a dovedit mai multă originalitate. Ne cere să vedem în el nu un „imitator" al naturii, ci un *instrument* al acesteia; „nu el vorbește după natură, ci natura vorbește prin el". Subliniază puterea lui aparte de a pune în mișcare sentimentele omenești, respectîndu-se totodată calmul, seninătatea și siguranța cugetării. Precizează însă că opera numără și scăderi, unele chiar „mari". Le leagă de faptul că Shakespeare s-ar fi preocupat mai mult să placă „mulțimii" decît să urmeze legile artei. Îi face imputări de felul acestora: a compus pentru un public străin de regulile scrisului, pentru a fi în asentimentul unui asemenea public și-a ales unele personaje din medii vulgare, s-a complăcut în tradiții de rînd, a recurs la bufonerii facile, s-a abătut de la linia și strictețea genurilor, a făcut concesii chiar față de propria lui persoană și propriul lui talent, consimțind astfel ca un prinț al spiritului ca el „să se deghizeze într-un păstor". Stabilește în concluzie că Shakespeare nu poate fi analizat prin prisma regulilor lui Aristotel și încheie cu o judecată în care bănuim că există mai multă complezență decît convingere: dacă operele de maturitate ale lui Shakespeare sînt superioare celor din tinerețe, este pentru că o seamă de protecții aristocratice căpătate între timp i-au dat poetului putința să-și rafineze arta.

Ediția lui Pope, în genere, merge pe liniile întocmite de Rowe. Aduce perfecționări în ce privește subdivizarea scenelor lungi și indicarea locurilor unde trebuie să se petreacă episoadele acțiunii. Ediția își are locul ei bine marcat în seria lucrărilor menite să apere opera shakespeariană și s-o restituie integral posterității. Însă, oricum, ideea că această operă ar trebui „netezită" pentru ca astfel să corespundă elitei sociale rămîne o eroare.

Notăm, mai departe, sforțările făcute de Lewis Theobald, în edițiile lui succesive din 1733, 1740 și 1752. Înainte de acestea formulase critici împotriva ediției lui Pope în volumul *Shakespeare Restored*, prin care autorul lui și-a dobîndit un loc printre clasicii criticii literare engleze. Titlul integral expunea un adevărat program: „Shakespeare restaurat, sau exemplificare a numeroaselor erori comise și necorectate de d-l Pope în ediția sa recentă despre acest poet, cu scopul nu numai de a îndrepta ediția amintită, ci și de a restaura adevăratul text al lui Shakespeare în toate edițiile publicate pînă acum". Pope s-a răzbunat, ridiculizînd pe Theobald în poemul satiric *The Dunciad* (dunces: rege al proștilor). Într-o misivă către William Warburton, vestit teolog și erudit, la început adversar dar pe urmă prieten al lui Pope, Theobald își rezumă punctul de vedere după cum urmează: „... mă preocup să stau cît mai aproape de text; să nu schimb nimic, acolo unde am posibilitatea să explic un pasaj, găsindu-i un sens; să nu corectez pe autor, dacă există probabilitatea că textul asupra căruia lucrez a ieșit din mîinile lui".

https://biblioteca-digitala.ro

În sfîrșit, trecînd peste o seamă întreagă de ediții intermediare[1], ajungem, în preajma secolului al XIX-lea, la lucrările lui George Steevens (1736—1800) și Edmund Malone (1741—1812). Primul, critic și erudit, este autorul unei ediții în zece volume, considerată multă vreme ediția clasică. Urmărește de aproape pasajele luate de Shakespeare din contemporanii săi, cu scopul de a elucida echivocuri, fie de conținut fie de stil, ivite între timp în discuție. Rămîne inexplicabilă — oare, lipsă de gust artistic? — eliminarea din ediție a sonetelor. Deopotrivă, sînt regretabile și unele modificări făcute mai tîrziu, în anii săi de bătrînețe, se crede cu gîndul de a-și dezorienta contemporanii cu preocupări asemănătoare. Malone e interesant prin felul cum în ediția din 1790 a încercat să stabilească o cronologie a pieselor și să dea indicații sistematice asupra izvoarelor.[2]

Cu acestea, putem spune, procesul de pionierat în reconstituirea operei shakespeariene se încheie. Lucrările amintite pînă aici formează baza pe care o va prelua știința literară modernă, pentru ediții savante, analize și comentarii critice, studii comparative, interpretări filologice și filozofice, situări istorice și morale, adică pentru toată acea vastă efervescență spirituală pe care această operă o perpetuează în cultura lumii.

Împărțim piesele lui Shakespeare în patru categorii: drame istorice, drame pasionale sau tragedii, comedii și feerii. Această clasificare prezintă, deopotrivă, avantaje și dezavantaje. Ca avantaje numărăm: e simplă, metodică, ușor de ținut minte, utilă, didactică, intrată în tradiție. În ce privește dezavantajele, ea schematizează, dă impresia că opera ar fi construită pe compartimente, întunecă oarecum tocmai ceea ce în această operă este mai intrinsec, mai caracteristic: rețeaua ei de întrepătrunderi, complexitatea, sintezele intime, convergențele de implicații contrarii. E greu să afirmăm că la Shakespeare am găsi specii pure. *Richard al III-lea*, prin partea de cronică, intră în rîndul dramelor istorice; ca problemă morală are înțelesuri de tragedie. *Hamlet*, ca dramă, este zguduitoare; cuprinde totuși și neuitate momente de umor. *Negustorul din Veneția*, după deznodămîntul ei, ar putea să pară o comedie, dar în punctul nodal al intrigii dezvoltă o situație tragică. Personajul Falstaff a putut să apară tot atît de bine și într-o trilogie istorică, și într-o comedie domestică. În *Cum vă place*, tristețea lui Jaques se mișcă pe mai multe registre, de dramă și de comedie. În *Poveste de iarnă* s-ar părea că Mamilius, moștenitor la tronul Siciliei, e sortit pe pămînt tuturor fericirilor; sfîrșește totuși în panică și durere. *Furtuna*, ca atmosferă generală, este o feerie; dar în dosul aspectelor ei de miraj, cu plutiri incantatorii printre forme de basm și visare, aflăm cu seriozitate o filozofie de muncă și de voință umanitară. Mărginim aici aceste exemple; în opera lui Shakespeare asemenea situații apar la tot pasul. Ele țin — vom

[1] Între acestea merită mențiuni aparte ediția lui Thomas Hammer (1744), ediția episcopului Warburton, versiune revizuită a ediției Pope (1747) și ediția dr. Johnson (1765).

[2] Ediții moderne: ediția New Arden (U. Ellis-Fermor și H. F. Brooks) începută în 1951 și ajunsă la 39 volume; ediția New Cambridge (Dover Wilson) începută în 1921 și ajunsă la 39 volume, ediția Universității din Oxford (direcția R.B. McKerrow) începută în 1964, ediția G. L. Kittredge (16 piese principale, 1946); ediții compacte într-un singur volum: Kittredge (Boston, 1936), Peter Alexander (1951), C. J. Sisson (1954); ediții însoțite de note: William A. Neilson și C. J. Hill (1942), G. B. Harrison (1948), Hardin Craig (1951).

https://biblioteca-digitala.ro

avea confirmări în dezvoltările următoare — de felul cum poetul înțelegea și simțea nevoia ca în creația lui să cuprindă *viața*, în mișcarea ei de tumult, cu totalitatea resorturilor și a funcțiunilor care o alcătuiesc.

În tragedii ca și în comedii, Shakespeare construiește de fapt cu aceleași materiale și procedee. Ne confirmă el însuși faptul în piesele sale. Cînd sosesc la curte actorii, Polonius îi prezintă lui Hamlet cu recomandarea ce urmează:

Sînt cei mai buni actori de pe pămînt în tragedia, comedia sau în istoria pastorală, comico-pastorală, istorico-pastorală, tragico-istorică, tragico-comico-istorico-pastorală, piese dintr-o bucată sau poeme fără capăt. Seneca nu li se pare prea greoi, nici Plaut prea ușor; sînt singurii oameni care știu să împace cadența versului și mișcarea în voie.[1]

(ACTUL II, SC. 2)

Această înșirare nu e numai glumă sau joc de cuvinte; desprindem din conținutul ei că poetul nu ținea ca între formele de teatru să așeze bariere și distanțe.

O dovadă în acest sens o putem găsi și în cronologia operelor. Nu apar aici perioade anumite pentru comedii, drame sau tragedii. Ideea că în tinerețe poetul ar fi cultivat mai mult genul comic pentru ca treptat, în maturitate, să ajungă la tragedii și drame pasionale, e dezmințită de fapte. În 1590, poetul debutează cu o dramă istorică, *Henric al VI-lea*, pentru ca la sfîrșitul carierei lui să compună o feerie, *Furtuna*. După *Hamlet*, această culminație tragică, urmează la scurte intervale *Troilus și Cresida*, plină de vervă satirică, apoi *Totul e bine ce sfîrșește bine*, comedie și gravă și spumoasă, cu mesaj optimist. Asemenea alternări nu sînt întîmplătoare; ele făceau parte din viziunea poetului, din felul lui de a resimți viața, din vasta complexitate sub care i se înfățișa manifestarea umană. Adevărul e că observația poetului nu procedează prin cantonări sau prin succesiuni de imagini asupra realității, ci prin contopiri cu aceasta, prin trăiri integrale.

5. Cronica Angliei

Din piesele lui Shakespeare, zece se inspiră din istoria Angliei. Au fost scrise între 1590—1613, deci de-a lungul întregii sale perioade de creație. Dintre toate, două sînt mai stinghere: *Regele Ioan*, a cărei acțiune coboară adînc în Evul Mediu, și *Henric al VIII-lea*, despre care e sigur că Shakespeare a scris-o tîrziu, în colaborare. Celelalte se înlănțuiesc într-o viziune unitară, alcătuind de fapt două tetralogii, una avînd în centrul ei figura lui Richard al III-lea, cealaltă figura lui Henric al V-lea.

Cronicile lui Shakespeare — dacă le putem numi așa — poartă ca titlu nume de regi. Schematic vorbind, ele înfățișează o succesiune de lupte pentru tronul Angliei de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și pînă la capătul secolului următor. S-ar spune că domniile în cauză se aseamănă. În fiecare întîlnim crime, exilări, nobili căzuți în dizgrație, răzbunări, drepturi încălcate, lanțuri întregi de cruzimi pentru dobîndirea și păstrarea puterii, transformări de vechi aliați în dușmani, comploturi și conspirații, alungări de pe tron.

[1] Traducere de Vladimir Streinu, ed. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

În realitate, e nemăsurat mai mult decît atîta. Avem de-a face cu una din cele mai intense și constitutive etape din istoria Angliei.

E nevoie, pentru a înțelege sensul dramelor în cauză, să facem mai întîi o seamă de recapitulări istorice.

Faptele încep de la cucerirea din 1066. Dinastia normandă, puternic instituită de către William cuceritorul, va cunoaște numeroase încercări de uzurpare. William Rufus, Henric I și Stephen vor pune rînd pe rînd mîna pe coroană, străduindu-se să-și valideze acest drept prin asentimentul interesat al bisericii. Angevinii revendică legitimitatea prin Henric al II-lea (1154—1189), care înțelege să înfrunte biserica și să poruncească asasinarea lui Thomas Becket. Pentru aceste fapte, monarhul imprudent avea să fie pedepsit exemplar. De aici o nouă serie de uzurpări. Ioan-fără-Țară răpește coroana nepotului său Arthur. Împotriva lui se coalizează Franța, papalitatea și baronii englezi; ca să evite înfrîngerea, cedează posesiunile franceze, acceptă Magna Charta și consimte ca Anglia să se înfeudeze Sfîntului Scaun. Cu fiul său Henric al III-lea (1216—1272), și apoi cu fiul acestuia, Eduard I (1272—1307), legitimitatea va fi restabilită pentru mai multă vreme. Se va menține tot secolul al XIV-lea, deși Eduard al II-lea, mort în închisoare, a fost un rege slab. Sub Richard al II-lea s-a produs uzurparea casei de Lancaster (1399). Prin victoria de la Azincourt, Henric al V-lea restabilește prestigiul dinastiei. Fiul acestuia, Henric al VI-lea, lichidează aventura franceză. Vor urma: reaprinderea luptelor civile provocate de pretențiile la tron ale casei rivale de York și de ambiția „*King-maker*"-ului Warwick; statornicirea casei de York; uzurparea sîngeroasă a lui Richard al III-lea; prăbușirea pe cîmpul de luptă de la Bosworth. Punîndu-se capăt sîngerosului Război al celor două roze, se deschide drumul la tron familiei Tudor. Noul rege, Henric al VII-lea, întemeietorul dinastiei Tudorilor (1485—1509), stabilește o nouă legitimitate a tronului. În secolul al XVI-lea, urmașii acestuia (Eduard al VI-lea, Maria cea Sîngeroasă, Elisabeta), frămîntările religioase și amenințările străine vor supune această nouă legitimitate la grele și repetate încercări.

Dramele istorice ale lui Shakespeare preiau părți întregi din aceste evenimente. Totul în fresca poetului exprimă mișcare, tensiune, istorie. Societatea, cu instituțiile care o compun și o reprezintă, se dezvăluie amplu și comunicativ în fața spectatorilor.

Regalitatea, între aceste instituții, deține locul primordial. Asistăm la înnodări și dezvoltări de intrigi politice, cu urmările lor înăuntrul hotarelor și în afara acestora. Simțim pulsația țării, problemele timpului, stările de lucruri, alternările de opinie, încrucișările de sentimente. Sîntem introduși în atmosfera de neliniște pe care prelungirea războaielor, interne și externe, o întreținea în cugetele vremii. Triumfuri și înfrîngeri, virtuți și lașități, înălțimi și mizerii, glorie și rușine, curajuri morale și abdicări minore, acte de eroism și acte de trădare: toate acestea, cu jocurile lor de extreme ca și cu mulțimea lor de manifestări intermediare, izbutesc să integreze vaste tablouri de viață, cu înțelesuri și proporții de epopee.

În concepția lui Shakespeare, transpunerea cronicii pe scenă însemna ceva mai mult decît simple reconstituiri de fapte. Poetul scrie sub impresia evenimentelor la care asistă și a sentimentelor care îl stăpînesc. Resimte intens viața contemporană, ia parte sufletește la marile afaceri publice ale

https://biblioteca-digitala.ro

epocii; în dosul aluziilor sale, fie cele la adresa unor personalităţi de seamă, fie a evenimentelor, desluşim o gîndire politică larg cuprinzătoare. De fapt, ambianţa din aceste drame istorice este şi aceea în care scriitorul a trăit şi s-a dezvoltat intelectualiceşte. Adevărul e că tot poporul, care încă se simţea pîndit de anarhia religioasă şi de invazia străină, resimţea cu putere o nevoie de ordine, de legitimitate, de pacificare a spiritelor, de activitate creatoare. Totul se desemnează în lumina unităţii şi a caracterului naţional. Privite separat, multe dintre faptele înfăţişate ar putea să pară oribile, respingătoare. În totalitate însă capătă măreţie şi mesaj. Tragediile ce se petrec denotă frămîntări ale unei comunităţi care luptă să se definească şi să-şi biruie contradicţiile. Au valoare locală şi totodată înţelesuri universale. Se desprind din ele lecţii de viaţă şi lecţii de guvernare, valabile oricînd şi oriunde. Nu există uzurpare neameninţată faţiş sau din umbră de forţe contrarii. Orice tiranie îşi are scadenţa ei fatală, pe plan istoric şi moral. Şeful de stat e cel dintîi dator să păzească valorile; erorile, slăbiciunile şi crimele lui nu se şterg, ci se repercutează indefinit, adesea în proporţii agravante, pe seama popoarelor şi a societăţilor. S-a spus, pe baza acestora, că Shakespeare ar putea să fie socotit drept un poet al oamenilor de stat, un Tacit al dramei.

Seria dramelor istorice se deschide cu *King Henry VI* (Henric al VI-lea). Opera se prezintă sub formă de trilogie şi are drept scop să dramatizeze Războiul celor două Roze. Asupra autenticităţii ei se poartă încă discuţii. Nu putem şti, anume, dacă Shakespeare a reluat o versiune a lui Greene sau a lui Marlowe, dacă a scris-o în colaborare cu vreunul din aceştia sau dacă îi aparţine în întregime. Subiectul se inspiră din cronicile lui Holinshed şi Hall. Istoria acestui monarh mai era relatată şi într-o dramă mai veche, rămasă anonimă: *The first part of the contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster.*

Trilogia a fost compusă şi reprezentată între anii 1590 şi 1595.[1] Părţile se leagă între ele; îşi pot însă avea şi individualitate proprie. Ne sînt înfăţişate evenimente petrecute de-a lungul întregii domnii a regelui Henric al VI-lea (1421-1471).

În prima parte avem de-a face cu o succesiune de scene purtîndu-ne alternativ în atmosfera războiului cu Franţa şi în rivalitatea crescîndă dintre casele de York şi Lancaster. Piesa se deschide cu o scenă de marş funebru la catafalcul lui Henric al VI-lea, prevestind deopotrivă două serii de nenorociri, unele legate de războiul de pe continent, altele de luptele civile. Asistăm la eliberarea Orléans-ului şi la respingerea englezilor dintr-o seamă de posesiuni în nordul Franţei.

Partea a doua intră şi mai adînc în Războiul celor două Roze. E un clocot continuu de ambiţii, de lupte sîngeroase, de trădări, de intrigi ale partizanilor din ambele tabere, culminînd cu bătălia de la Saint-Albans din 1455.

În ultima parte asistăm la o şi mai înverşunată încrîncenare de evenimente. Regele Henric al VI-lea, intimidat, abdică în favoarea ducelui de

[1] Titlurile intregi: *The first Part of Henry the Sixt* (p. I), *The second Part of Henry the Sixt, with the death of the Good Duke Humphrey* (p. II), *The third Part of Henry the Sixt, with the death of the Duke of Yorke.*

https://biblioteca-digitala.ro

York. Regina Margareta, hotărîtă să păstreze coroana pentru fiul său, deschide ea lupta. Faptele vor culmina prin bătălia de la Tewkesbury (1471), cu victoria lui Edward, fiul ducelui de York. Henric al VI-lea sfîrșește prin a fi ucis de Gloucester, viitorul Richard al III-lea.

Trilogia redă o perioadă din viața Angliei în care aceasta apare încă nepregătită pentru realizarea perspectivelor de putere, echilibru și supremație externă ce începuseră a se defini sub domnia lui Henric al V-lea. Tronul este înconjurat de intriganți și conspiratori pentru putere. Atitudini de mare devotament se întretaie cu tot atîtea acte de trădare. Au loc treceri repezi dintr-o tabără în alta, fie dictate de reculegeri și sentimente înalte, fie de impulsiuni nestăpînite.

Există, incontestabil, un respect sacrosanct al tronului; totuși în jurul acestuia, sub numele lui, se adună orori și cataclisme. S-ar spune că statul englez e încă nesigur pe instituțiile sale. Națiunea, deocamdată, își caută parcă făgașurile. Doritorii de putere procedează fără măsură și scrupule; lipsește deocamdată acea disciplină comună, bazată pe respectul vieții de stat, în cuprinsul căreia fiecare să înțeleagă pînă unde pot merge drepturile și acțiunile sale.

Regele se dovedește un conducător slab. Natura sa contemplativă, spiritul său religios, tendința aceea ca întîi să se supună divinității și ca prin aceasta să cunoască lumea, îi răpesc din mînă cheile puterii. Rămînem cu impresia că ar fi izbutit să domine situația doar recurgînd la procedee tiranice. Abulia lui, atît de pronunțată, îl făcea inapt pentru promptitudinea și energia guvernării. Însă, dacă lui Henric i-a lipsit elementul activ, voința de a lua hotărîri și a le traduce în fapt, nu e mai puțin adevărat că în gîndirea și sentimentele sale avea o înțelegere superioară a suveranității:

...Ei mă cunosc.
La tot ce mi-au cerut, urechea mea
N-am astupat-o. Nu i-am amînat.
Pe răni deschise mila-am revărsat-o
Și inimi de dureri am ușurat
Și lacrimile le-a secat blîndețea-mi.
La bogăția lor eu n-am rîvnit.
Cu biruri grele nu i-am apăsat.
Eu nu m-am răzbunat de-am fost jignit.[1]

(P. III, ACTUL IV, SC. 8)

Este o operă de tinerețe. Poetul nu se afla încă în plinătatea mijloacelor lui artistice. Se simte influența lui Marlowe, puternică mai ales în colorarea intensă a momentelor tragice și zugrăvirea scenelor de cruzime. O seamă din episoadele înfățișate aici s-au petrecut pe locuri de care îl legau amintiri ale copilăriei. Atmosfera epocii este încă plină de ecourile Războiului celor două roze. Mulțimile, ajunse acum într-o perioadă istorică de pace și prosperitate, resimțeau nevoia de a retrăi cu fervoare momente din trecutul național, de a le vedea reprezentate în trăsături tari și patetice. E vorba de un fapt intrat adînc în însăși substanța dramei elisabetane. Sufle-

[1] Traducere de Barbu Solacolu, în *Opere*, vol. VI, E.S.P.L.A., Buc., 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

teşte, Shakespeare se confundă cu această mişcare. Eroii săi individuali exprimă colectivitatea naţională; erau sinteze ale acesteia.

O seamă de personaje — din multele pe care această trilogie le aduce în scenă — sînt bine conturate.

Talbot, în tabăra engleză, este viteaz, nobil, capabil de abnegaţie şi dăruiri înalte; nu precupeţeşte nici o jertfă în împlinirea datoriei sale faţă de ţară şi de coroană. Într-o scenă memorabilă, tatăl rănit de moarte are încă puterea să evoce cu admiraţie şi recunoştinţă vitejia fiului său John, căzut alături de el în aceeaşi luptă:

Ah, unde e viaţa mea de-a doua?
A mea pierdută este... Unde-i John?
Triumfătoare moarte, vrednicia
Copilului mă-ndeamnă să-ţi surîd...[1]

(P. I, ACTUL IV, SC. 7)

În tabăra franceză îi corespunde Ioana d'Arc: hotărîtă, avîntată, curajoasă, privită în acelaşi timp şi sub o prismă engleză a vremii, cu acuzaţii de vrăjitorie şi cu rezerve faţă de castitatea ei de fecioară.

Richard Plantagenet, duce de York, domină acţiunea din a doua parte a dramei, cu firea sa vanitoasă, ambiţiile, orgoliile şi prezumţiile lui stăruitoare, cu actele sale de curaj dublate de tot atîta şiretenie. Nu mai puţin, Somerset, Suffolk, Humphrey, duce de Gloucester, Clifford, Clarence, Norfolk ş.a. redau imagini feudale, se înscriu într-o frescă istorică, aduc în freamătul luptelor tensiunea morală a unor personalităţi puternice.

Regina Margaret uneşte în manifestarea ei puternică două pasiuni: o pasiune instinctuală, de leoaică apărîndu-şi puiul, şi o pasiune politică, marcată prin voinţă, putere şi spirit de dominaţie.

Regelui, gata să treacă tronul moştenitorilor din tabăra adversă, îi aruncă în faţă dispreţul său:

Răbdarea mea cu tine cum n-aş pierde-o?
Om de nimic! Să fi murit ca fată,
Să nu te fi văzut, nici fiu să-ţi dau,
Să vadă-n tine-un astfel de părinte![2]

(P. III, ACTUL I, SC. 1)

Faţă de York, cruzimea ei politică nu are margini. Iat-o, întinzîndu-i un şervet înmuiat în sîngele lui Rutland, copilul de curînd ucis:

York, ia şervetu-acesta. L-am muiat
În sîngele pe care Clifford, vrednic,
Cu vîrful spadei l-a făcut, din pieptul
Copilului, fîntînă să ţîşnească.
De pot să-ţi plîngă ochii moartea lui,
Ţi-l dau să-ţi ştergi obrajii tăi de lacrimi.
De moarte dacă eu nu te-aş urî,
Sărmane York, aş plînge pentru tine...[3]

(P. III, ACTUL I, SC. 4)

[1] *Op. cit.*
[2] *Op. cit.*
[3] *Op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

Prizionieră, fără scăpare în mîna dușmanilor ei, departe de a implora vreo îngăduință, îl înfruntă pe noul rege cu și mai multă energie:

Nu plec. Omoară-mă. Rămîn aici.
Hai, trage spada. Moartea mea ți-o iert.[1]

(P. III, ACTUL V, SC. 5)

În ce-l privește pe Gloucester, personajul poartă în germene izbucnirea de patimă și ură pe care i-o vom cunoaște mai tîrziu, cînd va deveni rege:

Sînt om să pot să fiu iubit? Ce nebunie,
Un gînd orbit să-ncerc nutri zadarnic...
Plăcere-în lume alta dacă n-am
Decît aceea de a da porunci,
De-a cîrmui puternic, stăpînind
Pe cei cu un obraz mai norocos
Decît al meu, îmi va fi cer doar visul
Coroanei și atît cît voi trăi
Îmi va fi iad întreaga lume-aceasta,
Pînă ce capu-nfipt pe trupul strîmb
Nu va purta coroană sclipitoare...[2]

(P. III, ACTUL III, SC. 2)

Cu *Richard al III-lea*[3] ajungem într-un punct-cheie. Dintre dramele istorice ale lui Shakespeare este cea mai des reprezentată pe scenele lumii. Poetul acum procedează cu maturitate. Nu are importanță că subiectul apăruse și înaintea lui, în încercări de teatru mai mult sau mai puțin reușite; nu contează, chiar, nici ambiția oarecum naivă a poetului de a întrece popularitatea obținută de Marlowe cu *Tamerlan*; ce trebuie să reținem e că în piesa lui Shakespeare găsim și istorie, și psihologie, și filozofie, toate într-o bună stăpînire și coordonare a condițiilor de poezie dramatică cu acelea ale reprezentării practice pe scenă.

Subiectul dramei include evenimente din istoria Angliei petrecute între anii 1471 și 1485, adică de la asasinarea regelui Henric al VI-lea pînă la lupta de la Bosworth, în care Richmond, devenit prin aceasta erou național, ucide pe Richard al III-lea și pune capăt unei domnii tiranice, încărcată de crime și de aberații ale puterii.

Richard, duce de Gloucester, pare o făptură care a venit pe lume pentru a stîrni dispreț și repulsie. E un estropiat, hidos la vedere. Rareori o înfățișare mai ingrată: mic de statură, cocoșat, cu un picior mai scurt decît celălalt, cu un braț infirm. Nimeni nu încearcă să se apropie de el cu puțină afecțiune. Totuși în sufletul său, acest om adăpostește puteri demonice. Cu cît se simte mai dizgrațiat de natură și mai respins de oameni, cu atîta crește în el o voință mai dominatoare. Îi trebuie puterea, atît pentru satisfacția de a o avea cît și pentru a o transforma în instrument de răzbunare împotriva tuturor. Și înainte de a fi obținut coroana Angliei și după aceea își exercită în voie cinismul de scelerat și beția sanguinară. Împletește cru-

[1] *Op. cit.*
[2] *Op. cit.*
[3] *The Tragedy of Richard the Third, with the Landing of Earle Richmond, and the Battell at Bosworth Field.*

https://biblioteca-digitala.ro

zimea şi inteligenţa într-un amestec grotesc. De Sanctis denumeşte acest amestec „spectacol sublim al răutăţii umane". Obţine favoarea Anei, căreia i-a ucis tatăl şi soţul; acesta din urmă era prinţ de Wales, succesor legitim la tronul Angliei. Sprijină asasinarea fratelui său, ducele de Clarence; ordonă să fie suprimaţi în turnul Londrei doi copii minori, fiii celuilalt frate, regele Eduard al IV-lea. Cel mai mare dintre aceştia era Eduard al V-lea, devenit rege prin moartea tatălui său, Gloucester trebuind să-i fie regent. Primeşte coroana pe care i-o va aşeza pe frunte însuşi reprezentantul bisericii. Pe tron, prizonier al faptelor şi al firii sale, nu poate guverna altfel decît intensificîndu-şi cruzimea. Îşi persecută adversarii; îşi alungă soţia; din motive politice se recăsătoreşte cu nepoata sa, Elisabeta de York. Împotriva lui, implacabil, va începe să se organizeze o rezistenţă. În centrul acesteia se află Henric, conte de Richmond. Armata comandată de acesta îl înfruntă pe Richard al III-lea la Bosworth. Regele, cu puterile slăbite, are momente de ezitare, aproape de laşitate. În noaptea care a precedat bătălia finală, umbrele victimelor sale i-au chinuit conştiinţa. Lupta are caracter hotărîtor. Omul care cu puţin înainte încercase încă să se apere eroic îndemnîndu-şi soldaţii cu asigurarea că „în pieptul meu bat acum mii de inimi", îşi dă pe faţă disperarea într-un strigăt cutremurător: „Un cal! un cal! regatul meu pe-un cal!" (*„A horse! a horse! my kingdom for a horse!"*). Era strigătul nu al unui laş care ar fi voit să fugă, ci al unui schilod care nu mai putea să continue lupta pe jos.

Drama însă nu se mărgineşte să urce pe scenă doar evenimente de cronică. Ea se întregeşte cu înţelesuri tragice, cu fapte de conştiinţă în centrul cărora, fireşte, se află personajul principal. Ordinea istorică se confruntă astfel cu una etică.

Richard, într-adevăr, este scelerat şi monstruos. S-ar spune că în el datele reflecţiei şi pornirile necontrolate ale naturii se confundă pînă la a distruge orice ordine, eliminînd orice criterii, deschizînd astfel ameninţător drumul necunoscutului. Se ia pe sine ca măsură, ca lege, ca formă suverană a manifestărilor omeneşti. Sfidează tot ce ar încerca sau ar putea să-l reţină. Doreşte parcă să imprime întregii lumi urîţenia lui fizică şi morală. Consideră coroana ca un bun personal, înţelege s-o întrebuinţeze arbitrar, într-un amestec tulbure de geniu şi dezordine morală. Politica lui are un singur ţel: să-i păstreze domnia. Are sentimentul că oamenii nu sînt decît o materie labilă pe care voinţa lui o poate modela în voie. Alege răul în mod deliberat; stăruieşte în voinţa de a-l duce la forma lui absolută. Această pasiune se uneşte cu una egală a voinţei de putere. Egoismul său primează asupra oricăror consideraţii şi criterii. Nu dă impresia că în el şi-ar putea face drum vreo tendinţă de regenerare morală. Atmosfera în care evoluează se resimte de emblematica şi simbolismul medieval (visul lui Clarence, bocetul reginelor din faţa Turnului Londrei în care sînt închişi cei doi copii minori, visele simetrice ale lui Richard şi Richmond în noaptea premergătoare bătăliei de la Bosworth).

Totuşi, monstrul este şi om. Intuim aceasta încă de la început, din monologul cu care se deschide drama; şi primim confirmarea în partea finală, cînd fantomele celor pe care i-a ucis îl trag la răspundere. Richard îşi cunoaşte stigmatele; se ştie respins de toţi; îşi spune deci că va trebui să

https://biblioteca-digitala.ro

treacă la ceva nebunesc, crimă și tîlhărie, pentru ca astfel lumea să fie constrînsă a-i simți și a-i admite existența:

Cum n-am să fiu iubit vreodată,
Nici să țin pas cu vremea-n vorbe dulci,
Ei bine, iată, vreau tîlhar să fiu
Și să urăsc răsfățul ăstor vremuri.

(ACTUL I. SC. 1)

Trezindu-se brusc din visul în care îi apăruseră în postură justiționară fantomele reginei Ana și a lui Buckingham, Richard izbucnește într-o lamentabilă dar și dramatică frămîntare de conștiință:

Să-mi dați alt cal! Și rănile legați-mi!
Isuse, fie-ți milă! Nu!... E-un vis!
O, cuget laș, ce mult mă întristezi!
Albastră e lumina: miezul nopții;
Reci picături îmi înfioară trupul...
De ce mă tem? De mine? Alt — nu-i nimeni.
Richard la Richard ține! Eu nu-s eu?
E-un ucigaș aici? Nu-i! Ba da: eu!
Să fug atunci? De mine? Am temei:
Să nu mă pedepsesc. Cum, eu pe mine?
Eu însă țin la mine, de ce-aș face-o?
Pentru că mie bine mi-am făcut?
Dar nu, căci ura mea spre mine cată
Și demn de ură-i tot ce-am săvîrșit.
Da, sînt un ticălos; ba mint, nu sînt.
Nu te huli, dar nici să nu te minți!
În mii de limbi vorbește conștiința
Și fiecare o poveste spune,
Iar oricare poveste mă condamnă.
Sperjurul, cel mai crunt sperjur,
Și crima, cea mai sîngeroasă crimă.
Iar toate-aceste crime vin nainte-mi
Și-mi strigă: „Vinovat! Ești vinovat!“
Pieri-voi, căci nu mă iubește nimeni!
Și dacă mor, nu mă va plînge nimeni!
Și de ce-ar plînge dacă nici chiar eu,
În mine, pentru mine, n-aflu milă!
Mi s-a părut că duhurile celor
Pe care i-am ucis veneau în cort
Amenințînd că mîine răzbunarea
Va fulgera asupra frunții mele![1]

(ACTUL V, SC. 3)

Nu înseamnă, prin aceasta, că personajul ar fi mai puțin detestabil și că ticăloșia lui ar putea să capete o circumstanță atenuantă. Însă situ-

[1] Traducere de Florian Nicolau, în *Opere*, vol. VII, E.S.P.L.A., București, 1959.

https://biblioteca-digitala.ro

îndu-l sub unghiuri mai umane, capătă putere şi autenticitate. Dacă simţim că sabia lui Richmond a făcut dreptate şi primim faptul cu un sentiment de uşurare, nu e numai pentru crimele comise, ci şi pentru continuul ultragiu pe care acest om putea să-l aducă speciei sale.

Asupra personajului critica a emis păreri diferite; de aici şi interpretările variate pe care rolul l-a cunoscut pe scenele lumii, din partea marilor lui interpreţi. Richard oare e numai monstrul moral care se răzbună împotriva tuturor pentru diformităţile lui congenitale, sau încarnează un rău mai general, cu rădăcini în fiinţa ca atare a statului şi în formele de viaţă ale societăţii contemporane? Este făptura subumană, stăpînită de instincte şi ancestralităţi încă neresorbite, ori dimpotrivă este mintea de o luciditate superioară, îngăduindu-şi în consecinţă să treacă dominatoare peste limite şi convenţii? Este un scelerat de melodramă, mergînd din cruzime în cruzime pînă la epuizarea capacităţii de emoţionare a spectatorului, ori este purtătorul unui destin tragic? Avem de-a face doar cu un „machiavelism" personal, al unui monarh tiran şi posedat de voluptatea puterii, sau şi cu reflexe dintr-un „machiavelism" mai cuprinzător, închizînd în el caracteristici ale întregii epoci elisabetane?

Sînt ipoteze ce nu trebuie eliminate; în fiecare poate exista o parte de adevăr.

Următoarea dramă istorică, *Richard al II-lea*, scrisă la interval de trei ani după cea precedentă (1595), reprezintă un punct de seamă şi în creaţia poetului, şi în atmosfera politică a epocii. Fondul acţiunii continuă să fie extras din cronica lui Holinshed. Tema principală — căderea unui rege slab, în primul rînd prin propriile lui inferiorităţi — are vecinătăţi vizibile cu cea din *Eduard al II-lea*, piesa lui Marlowe. Tetralogia încheiată cu *Richard al III-lea* privea peripeţii ale casei York; cea care se deschide cu piesa de care ne ocupăm se referă la casa Lancaster.

Acţiunea se petrece la sfîrşitul secolului al XIV-lea. Richard al II-lea este un rege slab, nepăsător, nehotărît, îngîmfat. Dintr-o dată, trecînd la acte de autoritate, surghiuneşte arbitrar pe Bolingbroke, fiul lui John de Gaunt, şi pe Thomas Mowbray, duce de Norfolk. Se temea ca popularitatea celui dintîi să nu facă din el un rival la tron; iar celălalt ştia multe lucruri despre crimele regale, la care de altminteri fusese complice. Dar Bolingbroke se reîntoarce în fruntea unei armate strînsă în grabă, îşi detronează vărul şi devine rege sub numele de Henric al IV-lea. În faţa acestor situaţii, Richard are alternări brusce între stări de exaltare şi depresiune. Se retrage în castelul de la Flint, în vreme ce la Londra se făcea noului monarh o primire triumfală. Înconjurat de oamenii acestuia trimişi să-l asasineze, Richard se apără cu îndîrjire şi îndrăzneală. Nimeni pînă atunci nu i-ar fi bănuit o asemenea atitudine. Sfîrşitul i-a dat o pecete de măreţie.

Regele s-a făcut vinovat în faţa poporului şi a ţării, lăsîndu-se condus de interese personale. Nu-i lipseşte inteligenţa; este însă pradă unor continue şovăieli. La acestea avem de adăugat caracterul său dispus să se prefacă de la o situaţie la alta. Îşi schimbă atitudinea cu fiecare eveniment al soartei, fără ca vreodată să devină sigur pe sine. Încearcă să-şi domine nesiguranţa intimă prin măsuri draconice, prin acte arbitrare, prin manifes-

https://biblioteca-digitala.ro

tări excesive, prin toane. Nu e străin în totul de această latură a firii sale, dar refuză s-o recunoască. Consideră că el este însăși legea, ceea ce îi dă dreptul s-o și sfarme. Cînd însă adversarul său Bolingbroke va păși la acțiune într-un mod mai energic, această falsă autoritate se va prăbuși dintr-o dată, spulberînd-se ca un castel făcut din cărți de joc.

Situațiile din dramă aveau puncte de asemănare cu anume realități engleze din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Amintim, printre altele: favoriți regali și lingușitori de la curte, impozite excesive, injustiții patronate din sfere înalte, diferite măsuri arbitrare, mari fonduri cheltuite în expediții îndoielnice peste fruntariile țării, crime politice instituite fără judecată ori cel mult pe baza unei justiții sumare, ținerea în incertitudine a dreptului la succesiune ș.a. Dar aceasta rămîne un aspect secundar; principalul interes al dramei stă în felul cum de pe un plan material de fapte se va trece pe unul cu înțelesuri psihologice.

Într-adevăr, privite din afară, erorile monarhului ne pot inspira repulsie. Ne-ar fi greu să-i iertăm, de pildă, și felul cum îl deposedează pe Bolingbroke de bunurile sale legitime pentru a le întrebuința împotriva Irlandei răsculate, și cruzimea față de bătrînul John de Gaunt, care îl avertiza cu demnitate:

Vechil al Engliterei ești, nu rege!

(ACTUL II, SC. 1)

Personajul însă e capabil de transfigurare. Ajuns în suferință, i se va revela nobletea sufletească, uneori cu accente aproape sublime. Își dă seama că între funcția de rege și manifestarea sa efectivă a existat o prăpastie. A fost — s-ar spune — nu titularul personalității sale, ci mai mult un actor al acesteia. Din regalitate purta doar o mască; nu a știut să se apropie și să-și însușească adevărata ei substanță. Era prea egoist ca să poată lua hotărîri propriu-zis regești. Dominat de prezența ființei proprii, nu a mai privit cu atenție în jurul său; a lăsat astfel ca o seamă de porniri sălbatice și destructive și ale altora să se poată desfășura în voie. Se transpune visînd într-o legendă a morții sale. În închisoare meditează, se reculege:

Aici mi-ațin urechea la greșeli,
Dar cînd aveam puterea, nu aveam
Urechi s-aplec la lipsa de măsură!
Ieri vremea mi-o pierdeam, iar astăzi vremea
E-aceea ce mă pierde...[1]

(ACTUL II, SC. 1)

Închisoarea, în loc de constrîngere, îi devine moralmente o eliberare. Își imaginează aici o dramă în care rolul regelui alternează cu unul al cerșetorului. Un om nou, care pînă atunci zăcuse ascuns, se desface acum din el. Înțelege cît de adînc s-a prăbușit, din cîte erori și-a croit existența. Încearcă să spargă oglinda pentru a nu-și mai privi chipul brăzdat de atîtea poveri. În același timp, lumina care s-a aprins în eul lui crește. Călătorește cu mintea în sfere transcendente. E pregătit să întîmpine ultimele evenimente ale soartei sale cu măreție. Atîta vreme, cînd se afla în posesiunea puterii, a ocolit adevărul, nu s-a apropiat de realitate, a rămas în marginea vieții.

[1] Traducere de Mihnea Gheorghiu, în *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., Buc., 1959.

https://biblioteca-digitala.ro

Acum însă, în preajma morţii, umanitatea din el se afirmă demnă şi curajoasă. Îşi va primi sfîrşitul nu ca un învins, ci ca o fiinţă regească.

Şcoala germană denumeşte *Richard al II-lea* o „dramă a cotiturii" (*„Drama der Wende"*).[1] Prin felul cum reflectă părţi întregi din istoria engleză, mai cu seamă ca viziune a regalităţii providenţiale, constituie punctul de plecare al teatrului universal shakespearian. Tragicul nu priveşte numai destinul indivizilor şi al familiilor; îl putem găsi şi în desfăşurările istoriei. Richard al II-lea, ca personaj tragic, enunţă şi prefigurează în creaţia poetului pe Hamlet. Pe scenele vremii, dintr-o dată, o dramă ca *Richard al II-lea* avea să înalţe prestigiul teatrului. Deopotrivă, se conferea şi actorilor o învestire aparte: să interpreteze în faţa publicului, din perspective grandioase, personaje şi situaţii ale istoriei.

Începînd din 1597, după ce îşi exersase pana de dramaturg în direcţii diferite (*Visul unei nopţi de vară*, *Neguţătorul din Veneţia*), Shakespeare revine la istoria Angliei, avînd mereu ca punct de sprijin cronica lui Holinshed. Vor urma cele două părţi ale lui *Henric al IV-lea*[2] şi *Henric al V-lea*[3], cu aceasta din urmă încheindu-se cea de a doua tetralogie.

Asistăm la continuarea evenimentelor evocate anterior. Pe tronul Angliei, sub numele de Henric al IV-lea, se află fostul răzvrătit Bolingbroke. Manifestă mai multă voinţă decît predecesorul său şi pare un monarh făcut să stăpînească situaţia. Dar întîmpină şi el dificultăţi asemănătoare. Situaţii ca acelea care i-au ajutat să dobîndească tronul se întorc acum împotriva lui. Edmund Mortimer, pe care Richard în momentul morţii sale îl indicase drept urmaş, aspiră la putere. Din nou se aprind ambiţii; seria războaielor civile se află încă la începutul ei; dorinţa de dobîndire a coroanei pune în mişcare alte lupte fratricide. Pentru a-şi menţine puterea, Henric al IV-lea se vede nevoit să recurgă la aceleaşi mijloace de care s-a slujit pentru a o cuceri. Are împotriva sa pe mulţi: pe scoţianul Archibald, conte de Douglas, hotărît să-l urmărească peste tot şi să-l ucidă cu propria-i mînă; pe galul Owen Glendower, care trece în ochii tuturor drept un magician cu puteri oculte; mai cu seamă are de înfruntat răzvrătirea lui Percy (poreclit Hotspur), fiul contelui de Northumberland, fire aprinsă, explozivă, mai presus de orice convins de dreptul forţei, îndrăzneţ dincolo de orice limită, un fanatic al goanei după succes.

Regele deocamdată e singur. Fiul său, încă adolescent, lasă impresia că se complace mai mult în societatea petrecăreaţă a lui Falstaff, Poins, Gadshill, Peto şi Bardolph decît în pregătiri serioase pentru viitoarele lui răspunderi de stat. Dar acesta dispune de o conştiinţă activă în care se pot petrece revirimente. Îl ucide pe Hotspur într-o luptă dreaptă şi cavalerească, izbutind astfel să netezească un principal motiv de neliniişte şi ameninţarea din jurul tronului.

În a doua parte a dramei *Henric al IV-lea*, mai senină decît cea dintîi, îl putem urmări pe Hal — aşa îl numeau tovarăşii lui de petreceri — maturi-

[1] Vezi Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. III, p. 84.

[2] Partea I: *The First Part of Henry the Fourth, with the Life and Death of Henry sirnamed Hot-Sporre;* partea a II-a: *The Second Part of Henry the Fourth Containing his Death: and the Coronation of King Henry the Fifth.*

[3] *The Life of Henry the Fifth.*

https://biblioteca-digitala.ro

Prințul Henric, de William Hole. După *Drayton's Poly-Olbion*, 1613.

zîndu-se sufletește, căpătînd un sentiment de răspundere, începînd să-și înțeleagă îndatoririle de prinț moștenitor. Se depărtează de mediul boem, în care mulți aveau impresia că se afundase fără putință de ieșire; confirmă în drepturile lui de mare judecător pe sir William Gascoigne, omul care în numele justiției publice avusese curajul să-l aresteze. În 1413, la moartea tatălui său, este apt să-i succeadă la tron. Sub numele de Henric al V-lea va deveni unul din marii regi ai Angliei.

Acțiunea din *Henric al V-lea* începe să se pregătească la sfîrșitul celei de a doua părți din *Henric al IV-lea*. Tînărul monarh, schimbîndu-și caracterul, devine „regele bun", în sensul preconizat de gînditori umaniști ai Renașterii ca Thomas Morus *(Utopia)* și Thomas Elyot *(Guvernatorul)*, ca și în sensul vrut de patriotismul lui Shakespeare în apoteoza pe care o închină regalității britanice. Această piesă încheie de fapt ambele tetralogii. De la *Richard al II-lea*, în care totul reflecta o mentalitate încă medievală, trecînd prin stadiul intermediar din *Henric al IV-lea*, unde Hal și Hotspur reprezintă două concepții diferite în luptă, ajungem la *Henric al V-lea*, moment de sinteză în care conflictul se rezolvă istoric, încrederea în monarhie devine criteriul statal și noul suveran, vestitor al Tudorilor, capătă înțelesul de rege național.

Figura monarhului este pusă într-o lumină favorabilă. Întrunește calități multiple, ca om și suveran. E curajos, sincer, prevenitor; răspîndește în jurul său o impresie de putere, de siguranță de sine, de nobleță cavalerească și de majestate regală. Uneori în cuvintele și gesturile sale se strecoară o ușoară și nevinovată notă de maliție; este o trăsătură la care ține, desigur, întrucît aceasta închidea în ea reminiscențe din tinerețea lui aventuroasă petrecută în tovărășia lui Falstaff și a celorlalți.

În centrul acțiunii — care de altminteri nu e bogată în evenimente — se află campania din Franța, încheiată cu bătălia victorioasă de la Azincourt (1415). Patriotismul poetului vibrează în plin. Virtuțile personajului principal se împletesc de aproape cu cele pe care le gîndește pentru întreaga comunitate engleză. Cavalerii francezi sînt priviți sub o prismă oarecum ironică: sînt ușuratici, nepăsători, chiar și fricoși; cei englezi însă au atitudine neșovăitoare, își slujesc regele cu credință, au gloria patriei în sînge.

În preziua bătăliei de la Azincourt regele se adîncește în sine, măsurînd cu reculegere filozofică întinderea datoriei și a răspunderilor sale, ca monarh și ca om. Își consemnează gîndurile într-un monolog celebru *(„Upon the King!")*:

https://biblioteca-digitala.ro

Armată engleză în marş. Din *Image of Ireland* de Derricke, 1586.

Pe rege totul! Suflete şi vieţi,
Şi văduve mîhnite, datorii,
Copii, greşeli, în seama regelui!
Şi duc eu totul! O, ce soartă grea
Şi care,-ngemănată cu mărirea,
Supusă-i clevetirii-oricărui prost,
Ce ştie numai de durerea lui.
De cîte făr' de seamăn bucurii
E nevoit să se lipsească-un rege
Cînd orice om de rînd e plin de ele.
Şi unde-i oare partea regilor
De care-un om de rînd să n-aibă parte,
Afară de măriri, obşteşti măriri?
Au ce eşti tu, mărire, chip cioplit?
Ce zeu eşti tu că griji lumeşti înduri
Mai mult decît acei ce ţi se-nchină?
Cu ce te-alegi? Ce cîştiuri dobîndeşti?
Mărire, spune-mi care ţi-este preţul,
Şi-al închinării tale suflet, care-i?
Eşti altceva decît un tron, un rang
Ce nasc în oameni teamă şi-umilinţă?
Dar cel temut e mai puţin ferice
Decît cei ce se tem.
De ce adesea,-n loc de-un drept prinos,
Sorbi cupa-nveninată-a linguşirii?
Încearcă doar să cazi la pat, mărire,
Şi cată-ţi leacu-n proslăvirea ta:

https://biblioteca-digitala.ro

Vei stinge, crezi, al frigurilor foc
La suflul unor măguliri deșarte,
Gonit cu-nchinăciuni și temenele?
Tu care-l îngenunchi pe-orice calic
Poți da porunci și sănătății sale?
Ești doar un vis trufaș care te joci
În fel și chip cu-al regilor repaus.
Un rege sînt și eu, dar te descopăr,
Și știu: nici sfîntul mir și nici coroana,
Nici sceptrul, globul, spada, buzduganul,
Hlamida-n fir și perle-ntrețesută,
Nici toate-acele denumiri umflate
Ce-ntîmpină pe rege, și nici tronul
Pe care stă, nici valul de onoruri
Ce bate-n țărmul 'nalt al ăstei lumi,
Nu! Tot acest de trei ori falnic fast
Și tot ce-ncape-n patu-i de paradă
Nu poate-adînc dormi ca bietul rob
Ce, fără gînduri, cu stomacul plin,
Sătul de-a trudii pîne, se-odihnește,
Și-n veci nu vede groaznicele bezne
— Aceste ale iadului odrasle. —
Ci el din zori asudă pînă-n seară,
Ca un argat sub ochii lui Apollo,
Și toată noaptea doarme-n Elizee.
Trezit apoi în crucea dimineții
L-ajută pe Hyperion să-nhame,
Și-a vremii goană veșnic o-nsoțește
Trudind mereu, cu spor, pîn'la mormînt.
Un sărăntoc deci, de măriri lipsit,
Ce-și trece ziua-n muncă, noaptea-n somn,
E mult mai fericit decît un rege.
Și-un sclav, părtaș al păcii țării lui,
Se bucură de ea, și nu-și dă seama,
Cu mintea-i proastă, cît veghează-un rege
Să țină pacea, ale cărei ceasuri
Sînt pentru toți plugarii-un mare bine.[1]

(ACTUL IV, SC.1)

King John (Regele Ioan), compusă între 1596 și 1597, se situează în afara celor două tetralogii, dar continuă să dezvăluie aspecte din cronica Angliei. Ni se zugrăvesc în ea episoade din domnia lui Ioan-fără-Țară (1190—1216), regele constrîns să iscălească memorabila *Magna Charta*, document încă modern în concepția lui, prin care perioada anglo-normandă a monarhiei fără control lua sfîrșit.

Piesa pune accent pe faptul care moralmente avea să apese cel mai mult asupra regelui Ioan, înfățișîndu-ni-l ca pe un personaj odios: înlăturarea lui

[1] Traducere de Ion Vinea, în *Opere*, vol. V, Buc., 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

Arthur de Bretania, nepotul său, moştenitorul legitim la tron. Cînd s-a procedat la arestarea tînărului — istoricește vorbind —, acesta avea vîrsta unui adolescent. Shakespeare însă ni-l înfățișează ca pe un copil, probabil pentru a face acțiunea mai dramatică și a da episodului și un caracter puternic uman, pe lîngă cel strict politic. Regele a hotărît să-l ucidă; are totuși ezitări, trece prin stări de alternanță, în primul rînd prin presiunea împrejurărilor din afară, în parte însă și sub acțiunea unor tresăriri intermitente de conștiință. Copilul, în cele din urmă, este adus sufletește în situația de a se sinucide.

Drama pune în lumină mai multe personaje caracteristice. Regele Ioan e crud, pare mediocru, totuși încarnează patriotismul național; într-un moment în care Anglia era amenințată de Franța și de papa Inocențiu al III-lea, spre el se îndreaptă nădejdea comună. Amintim mai departe: Constance, mama lui Arthur, copleșită de durere, nemaiputînd resimți altceva în fața injustiției la care asistă decît un tragic sentiment de disperare; Faulconbridge, fiul bastard al lui Richard-Inimă-de-Leu, cu firea sa optimistă și umorul lui sănătos de soldat, încarnînd virtuți ale unui popor și ale unei Anglii „în care nu a zăcut și nici nu va putea să zacă vreodată piciorul mîndru al unui învingător"; Hubert, cu mentalitatea tipică a vasalului credincios, este gata ca din porunca stăpînului să execute fie și infamii, dar cîteodată prin instinct putînd să aleagă binele și să-l apere. În ce-l privește pe prințul Arthur, acesta ne atrage atenția îndeosebi. Într-o piesă mai veche, rămasă anonimă, personajul era un tînăr sănătos, cu reacțiile comune ale celui amenințat; la Shakespeare, personajul este un copil încă inapt a se apăra, făptură firavă și cuminte, expus să devină martir într-o lume de violențe și revărsări pătimașe, dar cu atîta bunătate și resemnare în manifestarea sa naturală, încît în fața acestei atitudini, parcă intimidate, anume porniri infernale se vedeau nevoite să se rețină și chiar să se reculeagă.

Seria acestor drame se încheie cu *Henric al VIII-lea*, scrisă la Stratford, în ultimii ani de viață ai poetului. Paternitatea ei ridică probleme de istorie literară încă în discuție. Colaborarea cu Fletcher e dovedită; cea cu Massinger e îndoielnică. Rămîne de văzut, de asemenea, dacă Shakespeare a colaborat la această piesă din interes real pentru subiectul ei, sau pentru a stimula și a continua să și-i apropie sufletește pe actorii tineri de la Globe și Blackfriars.

Textul împrumută relatări din cronica lui Holinshed și dintr-o biografie despre Wolsey, cardinalul-ministru, scrisă agreabil, cu simpatie, de un devotat al acestuia, George Cavendish.

Pe scenă se succed evenimente cunoscute: încercarea reginei Katharine de Aragon de a atrage regelui atenția asupra unor nemulțumiri populare; conflictul acesteia cu cardinalul Wolsey, căruia îi înfruntă cu demnitate ipocrizia abilă și vicleană; divorțul regelui de Katharine și căsătoria cu frumoasa Anne Boleyn, pe care nu va întîrzia s-o trimită la butuc sub acuzația de trădare și adulter; intrigile de la curte și condamnarea la moarte a lui Buckingham ș.a. Anne — mama viitoarei regine — este înfățișată ca o intrigantă cochetă și frivolă; în schimb, predecesoarea ei apare într-o captivantă împletire de noblețe, demnitate și resemnare feminină. În unele momente — de exemplu, explicația cu Wolsey, omul de stat arogant și sigur de sine — atitudinea hotărîtă și frumusețea ei de caracter fac ca persoana regelui să

https://biblioteca-digitala.ro

treacă în umbră. În altele înscrie note patetice. Portretul regelui nu este zugrăvit cu o artă aparte; găsim în el imaginea sub care și-l închipuia tradiția populară. Spre deosebire de ceea ce am întîlnit în celelalte drame istorice, poetul evită aici să-și manifeste protestul ori indignarea. Însă din felul cum sînt expuse faptele, caracterul despotic, impulsiv și senzual al regelui, ca și alternările lui de egoism, acestea se deslușesc limpede.

Piesa se încheie cu accente ditirambice în onoarea viitoarei regine. E posibil ca acestea să nu fi aparținut lui Shakespeare, ci să fi fost adăugate mai tîrziu, în timpul domniei lui Iacob I.

*
* *

Cronica lui Shakespeare numără adesea inexactități și inadvertențe. Totuși adevărul istoric nu suferă. Epocile, moravurile, caracterele, oamenii, modurile de judecată, culoarea locală și culoarea vremurilor, vibrațiile sufletești și morale, stările de spirit, toate acestea sînt vii, trăiesc. Shakespeare, fără a fi cercetat în biblioteci și arhive, are însă intuiția istoriei în general și a istoriei naționale în special. Simte esențialul, îl sesizează; prinde marile trăsături caracteristice în mișcarea și eficiența lor; dă pulsației naționale măreție și universalitate; dezvăluie cruzimi și aberații; dar totodată în protestul moral sub care le cuprinde lasă a se înțelege că acestea sînt tributuri pe care aspirația și dezvoltarea umană trebuie să le plătească.

Ducele de Marlborough, comandantul armatelor engleze din Țările-de-Jos, victoriosul aproape legendar din războiul de succesiune în Spania, spunea la începutul secolului al XVIII-lea că nu cunoaște o mai bună și mai adevărată istorie a Angliei ca aceea pe care a putut-o învăța din dramele lui Shakespeare. August Wilhelm Schlegel, în vestitele sale *Prelegeri de literatură dramatică*, conferă acestor drame înțelesuri și proporții spirituale de adevărată epopee națională.

6. Alte drame istorice

Shakespeare, ca dramaturg istoric, se oprește și asupra unor momente din Antichitatea greco-romană. Nu este exclus ca poetul să fi găsit asemănări meritînd a fi scoase în lumină între aceste momente și anume situații din Anglia vremii. E posibil de asemenea ca în această aplecare pentru subiecte antice să fi ascultat de mode renascentiste, de autoritatea pe care o exercita asupra sa Plutarh ca și de unele considerente practice privind fastul și îmbogățirea repertoriului. Dar mai presus de acestea trebuie să avem în vedere că episoadele în cauză îl puneau în prezența unor caractere puternice, cu dezbateri intense atît pe planul conștiinței cît și pe acela al societății, ceea ce pentru arta lui Shakespeare era primordial și determinant.

În seria acestor piese, *Titus Andronicus*[1], datînd din 1594, e cea mai puțin caracteristică. E posibil ca ea să fi fost întocmită în colaborare cu Peele și Kyd. Din mărturiile unui editor contemporan, Edward Ravenscroft, reiese

[1] *The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus.*

https://biblioteca-digitala.ro

Scenă din *Titus Andronicus*.

că piesa ar fi fost scrisă de un autor necunoscut, că i-ar fi fost adusă lui Shakespeare pentru a fi jucată și că acesta ar fi retușat-o „marcînd cu trăsătura lui sigură unul sau două din principalele roluri și caractere". O parte din critică, în frunte cu sir Sidney Lee, acreditează această relatare. Dintre sursele antice notăm ca mai vizibile: *Metamorfozele* lui Ovidiu și *Thyeste*, tragedia lui Seneca.

Acțiunea se petrece în perioada de decadență a Romei imperiale. Peste tot apasă o atmosferă de cruzimi și sînge. Zăgazurile par rupte; se succed necontenit scene de groază, violuri, rapturi, revărsări de patimi. Titus Andronicus, generalul roman, este urmărit de ura reginei Tamora, pe care a adus-o învinsă la Roma, și de maurul Aaron, favoritul acesteia. Au loc episoade de o violență sadică și grotescă. Lavinia, fiica lui Titus Andronicus, e victima fiilor Tamorei; după ce au violat-o, aceștia îi taie limba și mîinile. Titus, sfătuit de Aaron, își taie o mînă, în nădejdea că astfel va obține de la împărat grațierea fiilor lui; în realitate, i se vor restitui doar capetele acestora precum și mîna lui tăiată. De altminteri și el, Titus, va servi Tamorei hrană din carnea fiilor ei.

Figura lui Titus se înscrie pe una din liniile de seamă ale problematicii shakespeariene. Generalul roman vrea să-și facă singur dreptate. Și-a ridicat dorința de răzbunare la rangul de năzuință individuală. Rătăcește, fără vreo viziune clară, între bine și rău. Brutus, Romeo, Othello, Hamlet, în situații și în grade de intensitate diferite, se vor afla de asemenea în fața opțiunii între bine și rău.

Spectatorii vremii au primit piesa cu interes. Publicul londonez păstra încă urme de mentalitate medievală. În plus, trebuie să ținem seama că viziunea renascentistă a tragicului nu excludea cruzimea; putem spune — gîndin-

https://biblioteca-digitala.ro

du-ne la teza lui Machiavelli cu multiplele ei reflexe în epocă, la felul cum era înțeleasă rațiunea de stat ca și la atîtea practici și labilități morale din viața societății contemporane — că o și cultiva.

Julius Caesar reprezintă din toate punctele de vedere o operă de maturitate. Episodul istoric al asasinării lui Cezar în senat este însoțit de un studiu pătrunzător privind viața politică a Romei. E vorba nu de un simplu complot, pus la cale cu ușurință și consumat într-o singură clipă, ci de un întreg complex psihologic și social în care se încarnează virtuți și patimi, acte de înțelepciune și acte de nebunie, prietenii și adversități ireductibile, aclamații ori dimpotrivă îngrijorări și revolte populare. Toate sînt puse în mișcare printr-o intuiție extraordinară, dezvăluind în Shakespeare, deopotrivă, laturi de poet, istoric, psiholog și gînditor politic.

După scena uciderii, petrecută înainte de jumătatea acțiunii, figura lui Cezar iese din scenă. Eroul tragediei rămîne Brutus. Acesta este văzut ca o natură puternică, cu ceva sălbatic în ea. Are un orgoliu total, nemilos, în fața căruia pot sta deschise, deopotrivă, și culmi sublime, și aberații. Își arogă dreptul de a judeca umanitatea, considerînd că aceasta trebuie să i se supună necondiționat. Reacțiile lui sînt făcute din extreme. Poate trece dintr-o dată de la stări limpezi, dictate de judecata lui liniștită, la raționamente aspre, dogmatice, ieșite parcă dintr-o doctrină a necruțării. Pentru Cezar are admirație și prietenie; totuși pune la cale uciderea lui și trece cu fermitate la executarea planului, convins că prin această hotărîre, pe care o consideră dreaptă și necesară, va salva ideea de libertate și va putea să stăvilească instalarea dictaturii în republica romană. Frămîntarea lui de conștiință, în acest sens, constituie unul din temeiurile psihologice ale dramei. În ființa lui se desfășoară o antiteză dramatică între bunătatea firii omenești și un ideal politic abstract. Și-a strivit instinctele lui nobile ca om pentru a comite o crimă pe care i-o dicta gîndirea lui politică, la care se simțea obligat ca apărător al republicii. Totuși nu are conștiința liniștită. Încearcă să se amăgească situînd argumentul politic mai presus de cel uman, construindu-i ca atare piedestalul etic. A ucis trupul lui Cezar, nu însă și spiritul. Din mormînt, acesta cîrmuiește. Brutus, fără a o mărturisi răspicat, simte faptul; toate gîndurile sale sînt încărcate de acest sentiment:

> ...Și dacă un prieten m-ar întreba pentru ce s-a ridicat Brutus împotriva lui Cezar, îi voi răspunde: am făcut-o nu fiindcă iubirea mea pentru Cezar a fost mai mică, dar fiindcă iubirea mea pentru Roma a fost mai mare. Ați fi voit ca Cezar să trăiască, dar să muriți cu toții ca sclavi, sau Cezar să moară, pentru ca voi să puteți trăi ca oameni liberi? Fiindcă Cezar m-a iubit, îl plîng; fiindcă a fost fericit, mă bucur; fiindcă a fost viteaz, îl cinstesc; dar fiindcă a fost însetat de putere, l-am ucis...[1]
>
> *(ACTUL III, SC. 2)*

Scenele se înlănțuiesc într-o construcție solidă, arhitectonică. Totul plutește într-o atmosferă intensă, încărcată de înțelesuri, purtătoare de mesaje și prevestiri. În senat, faptul s-a petrecut cu o măreție simplă, zguduitoare. Actul înjunghierii, în chiar clipa producerii lui, își dobîndea o

[1] Traducere de Tudor Vianu; *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., Buc., 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

semnificaţie gravă, de sentinţă a destinului. Sînt momente vii, pregnante, în care replicile istorice izbesc puternic, cu fulgerări fatidice: „Şi tu, Brutus!" — „Mori, deci, Cezar!"

Marc-Antoniu obţine libertatea de a rosti discursul funebru. Rareori, poate, în toată elocinţa lumii, un discurs mai bine întocmit şi mai abil, folosind puterea de insinuare a interogaţiei ori a exclamaţiei retorice pentru a obţine în cugetele auditorilor, în sensul voit de orator, zdruncinarea unor impresii sau convingeri anterioare:

Mi-era prieten drept şi credincios:
Dar Brutus spune că rîvnea puterea —
Şi Brutus este un bărbat cinstit.
Mulţi prinşi în lupte a adus la Roma,
Tezaurul umplîndu-l pînă-n vîrf
Cu aurul răscumpărării lor.
Prin asta Cezar a rîvnit puterea?
Sărmanii cînd gemeau, a plîns şi Cezar:
Mai aspră este setea de putere.
Dar Brutus spune că rîvnea puterea —
Şi, sigur, Brutus e bărbat cinstit.[1]

(ACTUL III, SC. 2)

Cere ca blestemul poporului să cadă asupra asasinilor. Dizgraţiaţi, aceştia părăsesc Roma. Marc-Antoniu şi Octavian se unesc împotriva lui Brutus, pe care îl învinge la Philippi. Acesta, dîndu-şi seama în ce fel ambiţia de putere a lui Marc-Antoniu i-a dărîmat idealul republican, exclamă: „O, Iuliu Cezar, eşti încă puternic! Spiritul tău nu a încetat de a rătăci pe pămînt, întorcînd săbiile noastre împotriva noastră însine." Îşi dă moartea aruncîndu-se în sabia întinsă de Straton.

Shakespeare aici pătrunde adînc în tainele personalităţii umane. Frămîntările lui Brutus, ca şi decepţia produsă de sfărîmarea iluziilor sale, îl pun alături de Hamlet, Othello şi Macbeth. Nu mai puţin contează şi dezbaterea istorică. În drama personală a eroilor desluşim o dramă mai mare, a Romei. Încep să ni se dezvăluie, cu toate că statul e puternic şi strălucirea lui se află în mers, cauzele decăderii ce avea să urmeze ineluctabil. Cezarismul, pe care Brutus crezuse că-l poate înăbuşi în faşă, se va reîncarna mereu — în Marc-Antoniu, în Octavian, în seria împăraţilor — pînă la prăbuşirea finală a cetăţii.

În domenii în care ştiinţa şi erudiţia străbat greu, pas cu pas, intuiţia lui Shakespeare punea stăpînire dintr-o dată, luminînd înţelesurile cu sclipiri de fulger.

Antony and Cleopatra strămută acţiunea la Alexandria. În primele trei acte, episoadele respectă relatările lui Plutarh; în celelalte, poetul vine cu modificări de natură să imprime acţiunii şi personajelor intensităţi dramatice. Cezar se pierduse prin setea lui de glorie; Antoniu, generalul care la un moment dat reunea sub puterea sa o treime din imperiul roman, se pierde prin voluptate şi orgoliu. E un om de acţiune, dar a cărui voinţă se va prăbuşi

[1] Aceeaşi traducere.

https://biblioteca-digitala.ro

total, pradă unor beții și încîntări tulburi despre care își dădea seama că îl degradau.

Interesul se concentrează asupra celor două personaje principale. Antoniu vine înspre Cleopatra cu o dragoste totală. E surprins el însuși; nu și-ar fi închipuit niciodată, înainte de a intra în acest vîrtej, că un sentiment va putea să pună atîta stăpînire asupra lui. Nu mai este tînăr; are vîrsta de cincizeci de ani. Antoniu e — cum s-a spus — un greoi fluture roman prins în flacăra unei iubiri în care își va arde aripile. Viața lui a fost aspră; nu a cunoscut decît tabere militare, lupte și intrigi politice. Nu a șovăit vreodată. În fața pericolelor, întotdeauna a mers cu pieptul deschis, brav, implacabil, sclav al datoriei și fanatic al ambițiilor sale, la nevoie disprețuind orice, chiar iubirea și moartea. Acum însă e în prada unei transformări neașteptate. Dragostea lui tîrzie i-a descoperit o lume nebănuită, și iată: el, soldatul, găsește în această lume încîntări din care nu se mai poate desprinde. Cleopatra, ca făptură feminină, are puteri uluitoare. Pe de o parte acestea o fascinează, pe de altă parte o ucid. Totul în felul ei de a fi este fatidic. Tulbură parcă și de departe. Plutește într-un aer de orient, plin de mistere și magii. Nu are scrupule, nici criterii; se poate juca cu viețiile omenești, întocmai cum s-ar juca cu niște lucruri. În voința ei impetuoasă, făcută din capricii ori invenții surprinzătoare, nu știm ce să recunoaștem mai degrabă: dominație sau voluptate a propriei destrămări? În zadar am căuta în acestea o ordine, o înlănțuire; vom găsi doar izbucniri enigmatice, unele de foc și altele de gheață, unele de o perfidie rafinată și altele de o sinceritate brutală, toate însă făcute să dezlănțuie și să întrețină un vîrtej înnebunitor. În acest vîrtej, nervii de oțel ai lui Antoniu cedează. Colosul se prăbușește. În clipa finală, nimic altceva, ci doar un surîs din partea femeii adorate i-ar fi putut aduce o mîngîiere adevărată în sfîșietorul lui lanț de nefericiri.

Tema orgoliului, ilustrată de asemenea printr-o personalitate puternică, apare și în *Coriolanus*. Evenimentele descrise ne poartă în primele timpuri ale republicii romane, făcîndu-ne să resimțim asprimea și măreția lor. Caius Marcius i-a învins pe volsci la Corioli. De aici supranumirea de Coriolan, pe care i-au dat-o soldații lui în însuși toiul luptei, cu mîndrie și admirație. Curînd însă avea să cunoască din partea concetățenilor săi ingratitudine și nestatornicie în sentimente. E acuzat public că ar nutri intenții dictatoriale și se obține trimiterea lui în exil. Coriolan, care știe cu cît devotament și cu cîtă patimă își slujise țara, nu poate accepta această jignire. Trece în tabăra adversă a volscilor; primește comandă militară și pornește în război împotriva patriei proprii. Din victorie în victorie ajunge sub zidurile Romei. Refuză să dea ascultare ambasadorilor trimiși de concetățenii săi. În ultimă instanță vor intra în acțiune Volumnia și Virgilia, mama și soția sa, cerîndu-i să cruțe cetatea. Coriolan, cedînd, semnează un tratat de pace și se întoarce cu trupele sale în țara adoptivă. Aici, Aufidius, căpetenie volscă, muncit de invidie și ură, neputîndu-i ierta gloria și ascensiunea, îl acuză de trădare în favoarea romanilor. Coriolan va cădea ucis în piața publică, victimă a conspirației pusă la cale de rivalul său.

În portretul făcut de Plutarh, Coriolan apare cu trăsăturile unui patrician auster, viteaz din orgoliu și datorie nobilitară. Sub pana lui Shakespeare, personajul capătă dimensiuni sporite. Și în structura piesei, conflic-

https://biblioteca-digitala.ro

tul individual se suprapune pe unul colectiv, dînd astfel naştere la raporturi dialectice complicate, cu rezonanţă profundă.

Coriolan ca soldat se bate cu sălbăticie, nesperiindu-se de cîte carnaje puteau să crească în jurul lui. Profilul lui însă nu se rezumă la orgoliu şi virtuţi militare. În ochii săi, soluţia politică prin care plebeii erau integraţi în urbe apărea ca un compromis etic. Statul îşi sacrifica astfel ceva din concepţia lui autoritară bazată pe disciplină şi devotament. Avea, desigur, sentimentul că acest compromis era de natură să zdruncine însăşi temelia vieţii romane. De aici sentimentul său de protest şi de refuz moral faţă de ambele tabere, a plebeilor ca şi a patricienilor, din care de altminteri făcea parte. Meritele sale îi dădeau dreptul să aspire la orice demnitate de conducere. Evenimentele, totuşi, făceau din el un sacrificat. Subsumînd valori etice colective conflictului său individual, Coriolan avea să alunece într-un proces tragic, în care fără a-şi pierde vreo clipă luciditatea şi dreapta judecată se distrugea pe sine. Rechizitoriul pe care îl adresează concetăţenilor seamănă cu acela pe care exilatul Dante îl va îndrepta mai tîrziu împotriva Florenţei. În Othello vorbea impulsivitatea; în Macbeth, setea de putere; pe Coriolan, care nu era numai un conducător militar, frămîntarea lui etică îl apropie în galeria personajelor shakespeariene de Hamlet, Timon şi Lear.

Îşi îndeamnă ostaşii cu înjurături şi strigăte ca de fiară; pune în mişcare o forţă parcă primară. E o cruzime totuşi implicată într-un sentiment al datoriei, într-un comandament etic. Gîndul că sarcina publică i-ar cere să facă o seamă de concesii criteriilor vulgare îl umple de furie. Acceptă, o dată cu candidatura la demnitatea de consul, să-şi arate rănile primite în luptă; dar nu pierde din vedere să admonesteze pe aceia care în ceasul de sacrificiu nu făceau altceva decît „să urle de frică şi să-şi caute undeva scăpare". Devenind aliatul volscilor, nevoia de răzbunare se manifestă cutremurător. Înainte înfruntase cu dispreţ şi pe tribunul care îi proclama sentinţa, şi mulţimea dispusă s-o aplaude. Zadarnic prietenii îi cer puţină măsură, prudenţă, înţelegere. Respinge chiar şi intervenţia lui Menenius, prietenul înţelept şi bătrînul lui sfătuitor. Hotărîrea lui răsună categoric: „Soţie, mamă, copil, nu vreau să mai ştiu de nimeni!"

Cedează totuşi la implorările Volumniei, mama sa. În atitudinea acesteia transpar valori etice, simboluri ale Romei şi ale integrităţii ei originare, despre care considera că el singur printre semenii săi mai putea să le reprezinte. Nu poate fi vorba de o slăbiciune afectivă. În Volumnia admira un cuget la fel de dîrz ca al său. Şi ei, în bună parte, îi datora disciplina sa de cetăţean şi de soldat. Coriolan nu se dezice; e acelaşi, cu sufletul său aspru, masiv, în puterea lui de a urî şi de a iubi. Convocase căpeteniile volsce pentru a fi martore ale intransigenţei lui. Dar în loc de răzbunare crudă, vindicativă, acestea vor vedea un uriaş zbătîndu-se în durere şi scrupule morale, lăsînd ca printre gesturi autoritare să se prelingă lacrimi. E slăbiciune, contrazicînd fiinţa lui de pînă atunci, sau o formă de consecvenţă cu structura lui morală? Oricum, e om, în toată puterea cuvîntului. Se va prăbuşi; şi ca urmare a faptelor sale, şi sub semnele implacabile ale unui destin.

Desluşim în deznodămînt o împletire tragică de factori: orgoliu personal şi orgoliu de castă; joc aberant ori fatidic de extreme; în plus nestatornicii ale sentimentelor populare cînd acestea sînt incitate ori măgulite de judecăţi demagogice şi porniri pasionale.

https://biblioteca-digitala.ro

Printre protagoniștii dramelor romane, Antoniu — ca și Coriolan — și-a ridicat patima la înțeles de normă universală. Nesăbuința lui îl va zdrobi. Poetul împrumută însă acestui sfîrșit ceva de apoteoză. E limpede că simpatia lui mergea mai degrabă spre acest învins decît spre victoriosul Octavian.

7. Marile tragedii

Shakespeare, în dramele lui pasionale, nu s-a gîndit să adopte vreo doctrină sau alta. Ce îl interesa mai presus de orice era să înfățișeze oameni, cu încercările la care îi supune existența, cu tumultul conștiinței lor neliniștite. Caracterele personajelor se desfășoară ca în viață; nu ni le definește poetul, ci le deducem din dezvoltarea acțiunii. Pasiunile puse în cauză țin în primul rînd de firea oamenilor, și apoi prin aceasta de natura și evoluția împrejurărilor din afară. Stăpîniți de pasiunile lor, sînt de regulă ei înșiși, cu trăsăturile lor adevărate și permanente; cazurile de bolnavi, exaltați sau desprinși de realitate sînt relativ rare. Nu avem de-a face cu descrieri de pasiuni ori cu analize voite asupra acestora, ci cu înseși întrupările și manifestările lor neprefăcute.

Eroii ni se înfățișează ca oameni liberi. În conflictele care îi zbuciumă au fost împinși, nu de forțe fatidice, ci de fapte pe care și le-au ales singuri. Destinele lor se află în mîinile lor proprii. Pentru crimele săvîrșite plătesc; toți, pînă în cele din urmă, vor resimți cu intensitate un sentiment de remușcare. Nu se face nicăieri în mod expres vreo declarație de principii; înțelegem totuși că ne aflăm într-un climat de înălțimi și responsabilități superioare, legate intrinsec de natura și condiția umană. Poetul nu exprimă nimic în notă rece, cu vreo asprime rechizitorială; dimpotrivă, are întotdeauna tonul emoțional, comunică freamăt și vibrație, se bucură și se întristează, trăiește. Viața în realitatea ei e o complexitate făcută din zbucium și contradicții. Shakespeare, în tragediile sale, o vede și ne-o redă ca atare.

Seria acestor tragedii — de fapt, drame pasionale — a fost deschisă prin *Romeo and Juliet*, scrisă după toate probabilitățile în 1595. Ne aflăm în fața unei tragedii și deopotrivă în fața unui mare poem de tinerețe și iubire.

Subiectul este preluat, fără modificări importante, din nuvela lui Bandello, în versiunea devenită clasică prin traducerea engleză a poetului Arthur Broke. Evenimentele se succed cu precipitare. Între întîlnirea la bal a celor tineri și tragedia din cavoul familiei Capulet din Verona nu se scurg decît cîteva zile. E destul însă pentru ca aceste zile să devină teatrul unei mari drame. La începutul piesei, eroii sînt aproape doi copii: Romeo nu are încă nouăsprezece ani, iar Julieta abia a împlinit paisprezece. În tumultul pasional ce-i cuprinde, totul se maturizează vertiginos: tinerii devin caractere, apar înțelesuri umane, iubirea capătă măreții simbolice. Tinerii se iubesc cu o iubire totală căreia nimic nu i-ar mai putea sta în cale: nici dușmănia proverbială dintre casele lor, nici piedicile societății, nici opiniile celor din jur, nici presimțirile sumbre, nici chiar teama de neant. În fața sentimentului care a țîșnit ca dintr-un vulcan, orice încercare a cugetării s-ar frînge dintr-o dată, neputincioasă. Gustul de viață și gustul de moarte se întîlnesc într-un amestec ciudat de fericire și fatalitate. Deși din substanțe deosebite, par mînate

https://biblioteca-digitala.ro

de aceleaşi legi. Iubirea, o dată instituită, exercită putere absolută. I se supune totul; e mai tare ca viaţa, ca moartea, ca destinul însuşi. Ascultînd cuvintele înaripate ale îndrăgostitului, în memorabila scenă a balconului, s-ar spune că Julieta are un moment de şovăire: „O Romeo, Romeo, de ce eşti Romeo?"; de fapt, nu e nesigură pe sentimentul ei, dar se întreabă dacă un Montague poate iubi o Capulet. Tremură puţin, şi cînd trebuie să ducă la buze băutura adormitoare pregătită de călugărul Lorenzo; nu o sperie gestul închinat dragostei, ci — oarecum — întunericul şi răceala din cavou. Într-un fel, scena cavoului e lugubră, şi o clipă parcă regretăm că poetul a impus-o eroilor lui; pe de altă parte înţelegem că menţinerea acestei scene era necesară pentru ca tragismul dragostei să apară cu toată puterea şi pentru ca poemul să-şi poată dezvălui ideea lui dominantă: iubire în viaţă şi în moarte.

În ce anume stă înţelesul şi farmecul răscolitor al acestui poem? Duşmănia dintre cele două familii nu trebuie să ne mire în mod deosebit; o găsim şi în alte opere elisabetane şi, mai ales, se putea întîlni curent în viaţa contemporană a Angliei. Conflictul dintre generaţii e şi el comun tuturor epocilor; de altminteri, sînt destul de multe operele care l-au reflectat. Cît priveşte natura melancolică a lui Romeo, această trăsătură apăruse şi înainte şi avea încă să apară la numeroase personaje shakespeariene: Hamlet, Jaques *(Cum vă place)*, Vincent *(Măsură pentru măsură)*, Postumus *(Cymbeline)* ş.a. Ne mişcă însă tinereţea personajelor. Sub unghiul ei, evenimentele petrecute par nemilos de crude. Această tinereţe face ca senzualitatea celor doi îndrăgostiţi să pară inocentă. Demonul dragostei devine aici izbucnire de viaţă, mesaj de sănătate şi de strălucire, curaj în a înfrunta soarta, singurul adversar de care ar mai putea să se teamă.

Eroul este victima unor situaţii pe care nu el le-a pricinuit. Îşi acceptă soarta printr-un proces de adîncire interioară capabilă să-i reveleze sensuri şi înţelesuri dintr-o ordine morală universală. Sacrificiul celor doi tineri nu este zadarnic; este preţul prin care vrajba dintre casele Capulet şi Montague va lua sfîrşit. Umanitatea se constituie prin jertfe.

Romeo şi Julieta este o operă de tinereţe. Simţim aceasta şi din psihologia efervescentă şi de tumult nerăbdător pe care poetul o împrumută personajelor, şi din felul cum o singură stare domină întreaga acţiune, şi din stilul avîntat, cu revărsări euphuistice şi colorituri îmbelşugate. Piesa e plină de inadvertenţe în ce priveşte situarea geografică, numele proprii, descrierea moravurilor, autenticitatea unor personaje. Ambianţa generală însă e caldă şi comunicativă. Găsim în ea, deopotrivă, cerul Italiei şi aerul Renaşterii. Ni le evocă N. Iorga în cîteva formulări scăpărătoare:

„...o intuiţie poetică admirabilă permite acestui spirit de o uimitoare putere de creaţiune, din elemente uneori aşa de puţine, să dea, vrăjind, frumuseţile închipuite ale unei naturi de miazăzi, cu pieţi, cu strade zgomotoase, cu chilii de franciscani, cu cîte un *camposanto*, şi mai ales cu grădini superbe, asupra cărora plouă lumina lunii, o impresie în adevăr italiană..."[1]

Hamlet, jucată întîia oară în 1602, reprezintă în opinia generală chintesenţa creaţiei shakespeariene. Pretutindeni în lume, întotdeauna, a constituit

[1] N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice*, vol. II, Buc., 1921.

https://biblioteca-digitala.ro

o piatră de încercare, și pentru actori, și pentru publicul spectator, și pentru exegeza literară.

Aparent, există în ea trăsături puțin populare: lungimi, tirade nesfîrșite, acțiune înceată, exces de reflecție și de introspecție, speculații filozofice, situații bizare și acțiuni deconcertante, amestecuri ciudate de tragic și comic, morminte ce se deschid repede, nemotivat, parcă într-o beție sepulcrală. Cu toate acestea, piesa a străbătut adînc în sentimentul comun, constituindu-și aici rădăcini mai mult decît altele. Explicația faptului stă în tinerețea, pasiunea și neliniștea încărcată de presimțiri și ecouri ale personajului principal. Interesează și cadrul general de Renaștere, făcut deopotrivă din fast, erudiție, artă și crimă. Stă, deopotrivă, și în mesajul filozofic: lupta cu forțele răului, problemă ce se pune veșnic omenirii.

Cronicile l-ar situa pe tînărul prinț al Danemarcei în Evul Mediu; poetul însă ni-l zugrăvește ca pe un om din Renaștere. S-ar părea că totul concură pentru a face din el un fericit. E tînăr, instruit, natură sensibilă și bogată, făcut deopotrivă și pentru nobleța înaripată a poeziei, și pentru nevoia practică de cunoaștere, și pentru reculegerea filozofică. Unește plăcerile minții cu exerciții ale trupului și cu deprinderi cavalerești. Crede în bunătate, în virtuți, în oameni. S-ar spune că nu-i lipsește nimic pentru a se bucura în voie, cu înălțime, de frumusețile naturii, ale artei, ale gîndirii, ale societății, ale umanității în general. Totuși, Hamlet e tulburat. S-au petrecut fapte de natură să-i sfîșie firea sa sensibilă; acestea îl apasă jignindu-l profund.

Fantoma tatălui său îi relevează împrejurările în care acesta a fost ucis, cerîndu-i răzbunare. I se confirmă astfel fapte pe care oarecum le presimțea. Asasinul impostor este Claudius, unchiul prințului. Și-a ucis fratele pentru a-i lua tronul și soția. O crimă fratricidă încoronată de un adulter.

Sub apăsarea morală spre care îl împing aceste împrejurări, Hamlet începe să vadă lumea altfel decît pînă atunci. Vechea lui stare de spirit s-a prăbușit. Viața acum îi pare urîtă. Își dă seama că în ea își pot face drum, cucerind și consolidîndu-și poziții, ura, minciuna, intriga, trădarea, lăcomia de averi și situații, ipocrizia, senzualitatea vinovată. Nimic, aproape, nu-i mai comunică un sens: nici dragostea, nici viața de la curte, nici politica, nici raporturile obișnuite cu lumea. Față de toți devine un altul. Își ajunge străin — s-ar putea spune — chiar și lui însuși. Întrerupe idila cu Ofelia, deși continua s-o iubească. Din tot ce întîlnește în jurul său, doar prietenia lui Horațiu îi mai pare o oază luminoasă. Pentru rest păstrează un ton sufletesc de ironie și sarcasm. Se lasă furat de împrejurări și momente, ca și cum în fața acestora nu ar mai vrea să vină cu o atitudine fermă, gîndită în liniște. Răspunde mai mult cu izbucniri și paradoxuri. Judecățile lui strălucesc de inteligență și limpezime; în toate indignările lui pulsează puternic un sentiment al valorilor morale; toate însă poartă în ele o crispare, se petrec sub semnul unei tensiuni nervoase anunțînd parcă dureri și catastrofe. Desigur, Hamlet își dă seama de criza sau descumpănirea sufletească — i-am putea spune o stare de intoxicație morală — în care se afundă. Izolat, la o curte fățarnică, nu găsea momentul în care să-și facă singur dreptate; nu e mai puțin adevărat că resimțea și o voluptate, oarecum stranie, de a și-o întreține, complicînd-o și confundîndu-se cu ea.

Îl obsedează gîndul răzbunării. Nu trece însă direct la acțiune. În această fază îl stăpînesc o seamă de ezitări. Continuă să filozofeze, pierzîndu-se

https://biblioteca-digitala.ro

în speculaţii. E natura lui adevărată sau o deprindere spirituală dobîndită prin studiile de la Wittenberg?

Simulează nebunia pentru a dejuca suspiciunea regelui şi a curtenilor. Mulţi pun tulburarea lui pe seama dragostei pentru Ofelia, fiica şambelanului Polonius. Înainte o înconjura cu preveniri curtenitoare; de la un timp însă nu a mai avut pentru ea decît gesturi şi cuvinte crude. Pentru a se asigura că destăinuirile umbrei sînt adevărate, pune la cale reprezentarea unei piese, *Uciderea lui Gonzago*, cuprinzînd în ea circumstanţe asemănătoare cu ale asasinatului petrecut. Nădăjduia astfel ca în timpul reprezentaţiei să surprindă pe chipurile celor vinovaţi reacţiuni trădătoare. E ceea ce se va şi întîmpla. În timpul jocului, simţindu-se descoperit, Claudius îşi pierde cumpătul.

Într-o întrevedere dramatică — amintindu-ne oarecum pe aceea dintre Oreste şi Clitemnestra din *Orestia* — Hamlet îşi înfruntă mama, aruncîndu-i în faţă dispreţul pe care i-l inspiră fapta ei. Crezînd că regele le ascultă convorbirea ascuns în dosul unei draperii, înfige prin aceasta stiletul; nu era însă regele, ci Polonius, care cade mort.

Hamlet e trimis într-o călătorie în Anglia, pretext pentru a fi îndepărtat de la curte; însoţitorii lui aveau instrucţiuni secrete ca pe drum să fie omorît. E capturat de piraţi; dar izbutind să scape de sub strînsoarea acestora, revine în Danemarca. Aici află că Ofelia s-a înecat. Laerţiu, fratele ei, e hotărît să-i răzbune moartea. Sub pretextul că ar vrea să-i reconcilieze, regele le propune să-şi măsoare forţele într-un duel public, sub ochii curţii. S-a îngrijit însă ca sabia încredinţată lui Laerţiu să aibă vîrful otrăvit. Hamlet e rănit prin vicleşug; în această stare, smulgînd arma din mîna adversarului, îl loveşte de moarte. Amîndoi, astfel, vor cădea sub ascuţişul otrăvit al aceleiaşi spade. Regina soarbe cupa cu o băutură fatală pe care regele o pregătise pentru Hamlet. Înainte de a-şi da sufletul, Laerţiu destăinuie în ce fel s-a făcut complicele regelui. Cu ultima energie ce-i mai rămăsese, Hamlet înfige spada otrăvită şi în trupul regelui. Fortinbras, prinţ de Norvegia, va prelua tronul. Ordonă gărzii să salute trupul neînsufleţit al aceluia care, dacă soarta i-ar fi îngăduit, ar fi putut să fie un rege vrednic. Fortinbras încarnează pe omul de acţiune. Are misiunea să încheie piesa cu făgăduinţa că ordinea morală, compromisă prin crima lui Claudius, va fi restaurată. Rolul, în economia piesei, se reduce la cîteva replici; înţelesul lui însă pluteşte în atmosfera întregului episod.

Am fost martorii unei întrepătrunderi complicate de evenimente, purtînd în ea ceva nemăsurat de crud şi de straniu. Nimic mai firesc decît ca asupra ei judecata noastră să nu poată găsi dintr-o dată răspunsuri limpezi, edificatoare. Ne putem întreba dacă atîtea evenimente sîngeroase nu micşorează nobleţea piesei. Structura acesteia însă e polifonică; înţelesul ei nu se rezumă la registrele acute, nu trebuie măsurat doar prin acestea, ci trebuie raportat la suma registrelor, cu efectul sublim, pătrunzător, produs de totalitate. S-ar spune că mai mult decît de voinţa lui Hamlet, dezlegarea atît de tragică ar fi fost impusă de hazard. Totuşi, trebuie să ţinem seama că Hamlet nu a fost împins în acţiune de vreo forţă din afară, ci s-a angajat în ea prin propria-i determinare. Din clipa în care i s-a limpezit ţinta, a procedat consecvent, fără şovăire. De fapt, din punctul lui de vedere, a lovit în singura ocazie de răzbunare ce i s-a oferit. Putea să-l ucidă pe Claudius

https://biblioteca-digitala.ro

în timpul rugăciunii; dar aceasta ar fi însemnat ca uzurpatorul să treacă în lumea cealaltă spovedit, deci absolvit de păcat, ceea ce tatălui său nu-i fusese îngăduit. Poate că ar fi trebuit ca răzbunarea să opereze asupra unuia singur, stigmatizatul, nu să moară atîția, ca sub o revărsare fatidică. Nu e însă mai puțin adevărat că prin lașitate, fățărnicie, servilism și complicitate ceilalți contribuiseră și ei la făptuirea crimei. Într-adevăr, actul propriu-zis al răzbunării s-a petrecut în ultimul moment, întrecînd toate punerile la cale menite să-l dejoace. Putem fi siguri că prin aceasta Shakespeare a ținut să pună în lumină și să glorifice funcționarea justiției imanente. Ideea făcea parte din sistemul lui de gîndire și o întîlnim frecvent în operele sale. Prelungirea faptului pînă la constituirea momentului culminant, acela în care Claudius să poată fi ucis în plin păcat, reprezintă aici cheia de boltă a construcției dramatice. Motivul final era vizibil din primele momente ale acțiunii; prelungirea lui îndelungă, printr-un contrajoc metafizic de natură să amîne executarea pînă în faza de culminație tragică a conflictului, reprezintă ca măiestrie dramatică o trăsătură de geniu.

Asupra lui *Hamlet*, mai mult decît asupra oricărei alte drame shakespeariene, comentariile și interpretările continuă.

Avem de-a face cu o capodoperă, în felul ei unică. Materialul din Saxo Grammaticus și din celelalte surse reprezintă doar puncte de plecare. Personajul principal trăiește din ceea ce i-a dat poetul din el însuși, ca viziune de viață, ca experiență intimă, ca putere proprie de fabulație. Simțim, anume, cît abis poate exista într-un suflet omenesc. Neliniștea lui Hamlet se mișcă printre realități și himere. Cîteodată, personajul ne apare ca venit de pe un tărîm străin; imaginația lui în fierbere, nevoia continuă de exaltare, stăruirea lui obsedantă într-o lume pe care parcă și-a creat-o doar pentru el singur, jocul acela al nebuniei putînd pe alocuri să ne lase chiar impresia de nebunie adevărată, sînt făcute să ne țină în această impresie. Alteori îl simțim aproape, parcă în noi înșine. Trăiesc, se încrucișează și se dezbat în el, într-un amestec intens de înaintări și retrageri, multiple stări și atitudini. E trist, e vesel, plînge și rîde, se stăpînește ori dimpotrivă își pierde cumpătul, mîngîie și insultă, înțelege ori respinge, aspiră și deopotrivă se deprimă. De fapt, această neliniște nu e numai a lui; într-un fel sau altul, cu măsuri variind de la circumstanță la circumstanță, este a multora.

În ambianța de avînt și dezechilibru a curentului *Sturm und Drang*, cu atîtea sonorități și veleități shakespeariene în el, Goethe a căutat în meditații prelungite asupra lui Hamlet echilibrul și măsura, rezumîndu-i personalitatea în formulări memorabile:

„...Era prinț, prinț legitim, și dorea să domnească, pentru ca omul de bine să nu mai fie împiedicat de a fi bun... Cu inima lui curată, știa să-i deosebească pe cei buni; prețuia liniștea pe care sufletul sincer o poate resimți în preajma unui prieten... La curte, se părea că ar fi vrut să continue viața lui liniștită de student. Avea mai mult o veselie a capriciului decît una a firii sale; era apropiat, modest, prudent; știa să uite o jignire și s-o ierte; îi era însă cu neputință să-i admită pe aceia care depășeau măsura dreptății, a binelui, a bunei cuviințe."[1] Și mai departe: „...Un caracter frumos, pur, nobil, cu desăvîrșire moral, fără complexitatea viguroasă în stare a face

[1] În *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, cartea IV, cap. III.

https://biblioteca-digitala.ro

din el un erou, sucombînd sub povara unei greutăţi pe care nu putea nici s-o poarte, nici s-o respingă... Se frămîntă, se închide în sine, se agită, înaintează, dă îndărăt, primeşte necontenit noi îndemnuri, şi le reaminteşte neîncetat; sfîrşeşte, parcă uitînd ceea ce îşi pusese în minte, fără ca vreo clipă să-şi mai fi regăsit seninătatea..."[1]

Interpretarea cuprinsă în aceste reflecţii a cucerit multe spirite. Romanticii au privit-o aproape ca pe un cuvînt de ordine. Iar pe scenele de teatru, mari interpreţi ai rolului şi-au însuşit-o deopotrivă.

Cercetările moderne privesc lucrurile printr-o optică diferită. Contestă că Hamlet ar fi fost un veşnic ezitant. Are spiritul tăios. Pe curtenii care îi stau în cale îi înlătură cu linişte. Cu Ofelia şi cu mama sa e dur; nu le cruţă cîtuşi de puţin. Toţi în jurul său se tem de el. Îl respectă, simţind că în dosul privirilor lui paradoxale îşi urmăreşte planurile cu tenacitate. În jocul ascuns şi flexibil al cuvintelor sale există hotărîre şi siguranţă de sine. Într-adevăr, sînt momente cînd puterea lui de a se decide pare paralizată. Nu înseamnă însă că acestea trebuiesc puse numaidecît pe seama unei slăbiciuni vitale; s-ar putea tot atît de bine ca îndoiala şi oboseala lui de viaţă să fie tocmai expresia naturii sale puternice.

Problema rămîne deschisă. *Hamlet* se înscrie în rîndul operelor asupra cărora mintea omenească nu va obosi niciodată să exploreze conţinuturi şi înţelesuri de viaţă.

„Noapte bună, iubite prinţ!" — aceste cuvinte, prin care Horaţiu îşi ia pentru totdeauna rămas bun de la prietenul lui, exprimă un sentiment general şi se înalţă pe deasupra oricărui comentariu. Îl iubim pe Hamlet, pentru că ne iubim frămîntarea ca oameni; în neliniştea lui deslușim, simbolic, ceva din preţul cu care trebuie să ne plătim umanitatea.

Cu *Othello* înaintăm în creaţia de maturitate a lui Shakespeare. Avem de-a face cu drama virtuţii amăgită prin puterea demonică a răutăţii umane. Acţiunea e simplă dar susţinută, proporţionată şi arhitectonică. Desdemona, fiica senatorului Brabantio, împotrivindu-se opiniei generale, ia în căsătorie pe maurul Othello, generalul viteaz, comandantul armatelor angajate să apere securitatea şi splendoarea statului veneţian. Iago, din garda acestuia, rîvneşte la locul de locotenent pe lîngă comandant obţinut recent de Cassio. Pentru a-l smulge urzeşte o serie de intrigi, printre care şi insinuarea că acesta ar fi iubitul Desdemonei. Nu trebuia mai mult pentru a aprinde în cugetul lui Othello un sentiment dureros de gelozie. Vertiginos, acest sentiment ajunge la paroxism. Orbit de furie, Othello îşi ucide soţia. Află însă curînd că Desdemona era nevinovată. Torturat de remuşcări, îşi pune capăt zilelor.

În nuvela italiană din care Shakespeare împrumută schema faptică a dramei, evenimentele sînt povestite cu cruzime. Eroii sînt naturi rudimentare, oarecum criminali de rînd. Transpare, într-adevăr, şi o temă de morală domestică: la ce poate duce o căsătorie nefirească, făcută în dispreţul tradiţiei, al opiniei publice, al înţelepciunii obişnuite. La Shakespeare, pe această schemă se înalţă un bogat

[1] *Op. cit.*, cartea IV, cap. XIII.

https://biblioteca-digitala.ro

studiu de caractere. Poetul reconstituie catastrofa, însă sub unghiuri psihologice și morale ce fac ca asupra ei să plutească un mare suflu tragic.

Premisele acțiunii trezesc în noi unele proteste. Felul cum Desdemona se îndrăgostește intempestiv de maur, cum își impune voința și cum aduce dezastru sufletesc în familia ei se abate de la condiția în care a fost crescută. Dezolarea lui Brabantio, tatăl ei, ne strînge inimile. Simțim că se pregătește o catastrofă. Maurul e impunător, prin statura lui atletică, prin siguranța de sine, prin aureola pe care i-au dat-o faptele lui de arme. Dar în dosul acestora deslușim și o anume emfază, pe alocuri de-a dreptul brutală, trădînd în ultimă instanță o psihologie de condotier, soldat de aventură.

Însă treptat-treptat, în cursul acțiunii, acest sentiment de protest se șterge, transformîndu-se într-unul de interes și vibrație. Trecem peste defectele piesei: lungimi, declamații, afectări stilistice, poate și unele insistențe de melodramă; trecem și peste episodul oarecum naiv al batistei, cu toate că i se rezervă un loc important atît în dezvoltarea intrigii cît și în deznodămînt. Ceea ce interesează mai presus de orice e drama personajelor, încrucișarea de caractere puternice.

Desdemona întruchipează dragostea în gradul ei înalt, integral. Exprimă credință și nevinovăție. Vine înspre maur pentru că îl admiră. Nu ar putea să acționeze altfel decît îi dictează sentimentul. Întreaga ei ființă e făcută din bunătate, încredere și iertare. Este atît de pură și de nefericită în dreptatea ei, încît tremurăm în orice clipă pentru soarta care ar putea s-o aștepte. Se creează în noi sentimentul că trebuie și că putem să-i iertăm totul. Se va pierde, nedrept, prin naivitatea, generozitatea și neștiința ei despre oameni.

Othello pare puternic. Nici unul din conducătorii trupelor venețiene nu are palmaresul lui. A strălucit în douăzeci de victorii; este celebru și sărbătorit; a primit încununări publice; a trăit freamătul bătăliilor victorioase; se știe admirat și respectat; cunoaște voluptatea gloriei. Totuși, în acest om puternic există și neînchipuite slăbiciuni. Nu se cunoaște îndeajuns pe sine. Împrejurările vieții lui de pînă acum nu i-au relevat acest orizont. Nu-și prevede reacțiile. Ar fi putut să bănuiască, vreodată, ce formă va lua sentimentul său de gelozie și la ce situații îl va împinge? Othello nu cunoaște răul, în orice caz *tot* răul din lume. Nu-l cunoaște, mai întîi, prin însăși condiția lui de războinic, trebuind să-l facă, să-l considere în ordinea naturală a lucrurilor, să-și măsoare prin producerea lui virtutea. Nu-l cunoaște, de asemenea, pentru că, mergînd din triumf în triumf, și-a constituit un sentiment de siguranță de sine, de încredere că nimic nu i s-ar putea opune, fie și pentru contrarietăți ușoare, necum pentru a-l descumpăni.

În afara răului rezultînd din etosul său de războinic — trădarea, gelozia — Othello nu-și dădea seama că ar putea exista și altul. Va ajunge să-l descopere sub febra unei drame personale; va izbuti, într-adevăr, să distingă realitatea de aparență. Dar aceasta se va petrece tîrziu, într-un ceas grav, cînd soarta lui era aproape jucată și catastrofa devenise ineluctabilă. Othello piere; nu mizerabil, ci ca un om în conștiința căruia se putea face lumină și chiar începuse să se facă. Moralmente, sinuciderea lui este un act de dreptate.

De altminteri, umanitatea personajului apare și în revărsarea lui. E gelos, desigur, cu impetuozitatea de bărbat, cu temperamentul arzînd al rasei sale, cu forța primară pe care i-o dă setea de fericire; în același timp

https://biblioteca-digitala.ro

însă există în el și o suferință morală, aceea de a se vedea smuls dintr-o convingere scumpă tocmai de ființa în care voia să se încreadă total.

La antipod găsim caracterul lui Iago, personificarea răului absolut. Totul în acesta e mască, disimulare, intrigă și perfidie. Gelozia lui Othello izbucnește dintr-o pasiune. A lui Iago e rece, diabolică, îndreptată ca sub puterea unei voințe sumbre și distrugătoare împotriva tuturor: Othello, Desdemona, Emilia, Cassio. Îmbracă haina binelui, ca să ascundă sub ea tot răul cu putință. Rareori atîta meșteșug în a pune pe turpitudinea sufletului masca virtuții. Îndeamnă la crimă și prăpastie cu gesturi ușoare, simple, ca într-un joc sau o stare de indiferență. Momentul ales și procedeul folosit în acțiunea lui de intrigant par spontane; în realitate sînt pregătite din vreme, îndelung, cu filtrări și perfidii savante. Își alege victimele dintre cei buni, inocenți prin naivitate și inexperiență, știind că aceștia sînt cu deosebire proprii pentru a trezi în ei crize, descumpăniri, manifestări extreme. Să presupunem că Iago și-ar fi putut realiza ambițiile ușor, fără a mai pune în mișcare mașinații infernale; și în această ipostază, sufletește ar fi rămas același. Nevoia de rău îi este structurală. Niciodată în cugetul lui nu s-ar mai putea petrece o regenerare, o convertire. În ultimă instanță, fie și epuizînd motivele, încă ar face răul, de astă dată pentru el însuși. Forța cu care l-a zugrăvit Shakespeare, ca și nuanțele întrebuințate pentru reliefarea acesteia, îi asigură în galeria universală a caracterelor un loc unic.

Drama ne zguduie. Siguranța cu care intriga crește și își produce efectul ne procură stări intense de amărăciune. Asistăm cu milă și crispare la felul cum Othello își torturează cugetul. Injustiția făcută Desdemonei ne revoltă. În același timp, ni se comunică și o lumină. Desdemona își dă sufletul într-o apoteoză a milei și iertării. Iago rămîne în viață, dar rănit, descoperit, trebuind încă să trăiască, poate pentru a-și simți înfrîngerea și a da oamenilor socoteală de faptele sale. Moralmente, Othello se salvează; moare ca un om în sufletul căruia s-a produs o limpezire, într-un dramatism profund, sesizant. Totul se încheie într-un mesaj: fie și între ruine, justiția imanentă își rostește adevărurile ei.

Există în această dramă o notă de poezie aparte, insistentă și comunicativă. Personajele sînt oameni. Le resimțim respirația și căldura. Cadrul e bogat, pitoresc, încărcat de colorit exotic, propriu pentru aventuri răsunătoare. Veneția dogilor, stăpînă a mărilor, punct de confluență a comerțului mediteranean, loc de artă, forță istorică și leagăn de mîndrii naționale, apare în plina ei splendoare. Tot așa Ciprul, punct strategic, strajă în Mediterana, loc de vitejii, domeniu parcă înadins întocmit pentru ca în el condotierii să-și încerce vocația și puterile. Othello se exprimă într-un limbaj energic, pregnant, cîteodată cu brutalitate, dar — notăm — nu o brutalitate elementară de soldat, ci una de asprime și curaj a ostășiei pe care o reprezintă. Cuvintele și mișcările Desdemonei plutesc într-o atmosferă de grație și puritate, toate scoțîndu-i în evidență feminitatea, dragostea de cămin, transparența de vis a tinereții.

Evenimente teribile într-o haină de aur; prin acest contrast, piesa înfruntă posteritatea.

King Lear (Regele Lear) datează din 1605. Pe întîiul *quarto*, apărut în 1608, găsim titlul: M. William Shak-speare: *Adevărata povestire istorică a vieții*

https://biblioteca-digitala.ro

și morții regelui și a celor trei fiice ale sale. Cu nefericita viață a lui Edgar, fiu și moștenitor al contelui de Gloucester, și cu humorul trist și sălbatic al lui Tom din Bedlam. Așa cum a fost jucată înaintea Majestății Sale Regelui la Whitehall în noaptea Sf. Ștefan în Sfintele zile ale Crăciunului. Jucată de obicei de slujitorii Majestății Sale la Globe pe țărm. Această formă de redactare reflectă procedee din stilul vremii; totodată ne anunță o dramă intensă, cu planuri diferite ce se întrepătrund, cu personaje de pe mai multe trepte ale vieții, cu atmosferă sumbră și evenimente tragice, cu plutiri între adevăr istoric și legendă.

Cu Lear ne afundăm într-o perioadă îndepărtată, cvasi-legendară; cu alte personaje din piesă ajungem în perioade istorice, unele de tip medieval, cu accente căzînd pe disciplina fideistă în sistemul feudal, altele apropiindu-se de Renaștere și apărînd ca fenomene de disoluție față de cele anterioare. Dar, precizăm, cronologia nu intră în preocupările poetului. Atenția e reținută de clocotul uman. Înțelesurile piesei sînt de ordin psihologic, moral și filozofic. Încă o dată în creația lui Shakespeare întîlnim o dramă a interiorizării și a cunoașterii de sine.

Regele Lear, retrăgîndu-se de la domnie, împarte țara fiicelor sale. Convocîndu-le pentru a le comunica această hotărîre, le cere mai întîi să-și arate prin cuvinte dragostea pe care i-o poartă. Goneril și Regan îi lingușesc vanitatea. Cordelia, cea de-a treia fiică, natură onestă, sinceră, îi spune cu simplitate: „iubesc pe Majestatea Voastră, așa cum îmi este datoria, nici mai mult nici mai puțin..." Tatăl consideră răspunsul drept o insolență. Își alungă fiica, dezmoștenind-o. Curînd, pentru bătrîn vor începe decepțiile. La curtea lui Goneril, din ordinele acesteia, i se face viața insuportabilă. Lear pleacă blestemîndu-și fiica, blestemîndu-se și pe sine. La curtea lui Regan, situația se reeditează. Iată-l pe bătrîn, de acum înainte, rătăcind pe cîmpii, înfruntînd furtuni și trăsnete, pierzîndu-și mințile. Din vechea lui curte i-au rămas credincioși doar contele de Kent, Edgar și bufonul. Cordelia, devenită între timp regină a Franței, debarcă împreună cu trupele sale la Dover pentru a veni în ajutorul tatălui său.

Pe un alt plan, încrucișîndu-se frecvent cu cel dintîi, se desfășoară un alt proces al ingratitudinii și uzurpării. Contele de Gloucester are doi fii: legitim pe Edgar, ilegitim pe Edmund. Acesta din urmă, mînat de o forță a răului pe care o avea în sînge, urzește împotriva celuilalt o intrigă menită să deschidă o prăpastie între tată și fiu. Devotamentul lui Edgar, unit cu dragostea lui filială și cu simțul său de onoare, va readuce adevărul la suprafață, nu însă fără prețul unui lung lanț de abnegații și suferințe.

Drama se încheie cu orori și suferințe. Goneril și Regan vor sfîrși în mod mizerabil, ucigîndu-se una pe cealaltă, în rivalitate pentru același bărbat. Cordelia, făcută prizonieră, își dă sfîrșitul sub ochii nefericitului Lear; iar acesta moare de durere.

De la început și pînă la sfîrșit sîntem ținuți într-o încordare tragică. Cadrul are măreții istorice: viață feudală, regalitate, lupte pentru putere, războaie. Pe de o parte ne întîmpină scene de cruzime, ambiții sanguinare, orgolii nemăsurate; pe de altă parte asistăm la procese stăpînite de emoțiile paternității, ale dragostei filiale, ale abnegației și spiritului de sacrificiu. Cu fiecare personaj care intră în scenă sporește starea de tensiune, dezvoltînd un tragism imanent întregii acțiuni, pe ambele ei planuri de manifestare.

https://biblioteca-digitala.ro

Respirăm într-o atmosferă de pasiuni în expectativă și în plină dezlănțuire. Plutesc deasupra noastră învolburări încărcate fatidic cu amenințări și blesteme și puteri morale ce ne impun, impecabile în nevoia lor de adevăr și dreptate. Lear la început își exercită cu majestate de tiran hegemonia lui patriarhală; fulgerător, apoi, din trufia lui regală se va prăbuși în slăbiciune. Regan și Goneril, cele două fiice făcute moștenitoare ale regatului, încarnează ingratitudinea. La început, nerecunoștința lor e învăluită în amăgiri măgulitoare; în cele din urmă e dată pe față brutal, cu sălbăticie. Kent exprimă devotamentul superior, bazat pe forță morală, pe judecată, pe înțelepciune filozofică. Edmund e trădarea însăși. Nebunia, temă caracteristică în creația shakespeariană, ni se dezvăluie într-o triplă postură: nebunia cu meșteșug profesional și pătrundere psihologică a bufonului, nebunia simulată din tactică și umanitate a lui Edgar, nebunia din suferință și disperare a bătrînului Lear. Deasupra tuturor acestora, Cordelia aduce mărinimia iertării, puterea de a se depăși pe sine, sublimul dăruirii simple. Prezența ei pune sens și frumusețe pe fapte care altminteri ar fi fost doar zguduitoare, nu și mărețe. Într-o revărsare de crime, de vicii, de blesteme, de suferințe, de injustiții, de aberații ale simțirii și ale judecății, toate contribuind ca lumea să pară un iad, virtutea ei readuce ordinea umană, reabilitează sufletul omenesc.

Lear și Cordelia sînt două coloane. După primele scene în care Lear își împarte regatul și renunță la tron avem impresia că personajul ar trebui să părăsească scena, nemaiexistînd rațiuni care să-l țină în centrul unei acțiuni. În realitate, de abia de acum înainte va cunoaște drama lui adevărată, capabilă să descopere în el omul și să-l aducă mai aproape de înțelesurile vieții. E bătrîn; dar cu cît puterile fizice îi slăbesc, cu atît încercările morale cresc și se adună. Și-a lăsat din mînă sceptrul, nu fără o anume durere. Ingratitudinea fiicelor sale l-a pus dintr-o dată în fața unei situații grele, neașteptate, pentru care nu era pregătit moralmente s-o primească. Urmează singurătatea. Omul care o viață întreagă trăise înconjurat de o curte servilă, obișnuit ca fiecare cuvînt să-i fie ascultat ca o poruncă, se află acum în situația de a-și vorbi doar sieși ori cel mult de a se adresa unor însoțitori de al căror devotament nu-și dă încă în întregime seama. La acest tablou trebuie să adăugăm: foamea, setea, rătăcirea pe locuri necunoscute, intemperiile, rămînerea cu hainele sfîșiate sub bătaia ploii și a grindinei, furtunile, încrucișarea trăsnetelor din natură cu cele din sufletul lui răvășit. Se află la limita renunțării la ceea ce fusese în el, o viață întreagă, orgoliu și egoism. Cînd totul părea pierdut, Cordelia îi arată calea regenerării. Disperarea încetează, înfrîntă. În locul ei își face drum un sentiment de înseninare. Ne gîndim, prin analogie, la înseninarea din sufletul lui Oreste sub binecuvîntarea eumenidelor sau la cea resimțită de Oedip în preajma altarelor de la Colonos. Fiica își salvează tatăl. Acesta renaște sub puterea miraculoasă a iubirii și iertării. Își redobîndește mintea, dar nu pentru a redeveni cel dinainte, ci pentru a-și încheia viața ca om. Trăise aproape o întreagă existență ignorînd că aceasta implică datoria de a o cunoaște și înțelege. Drumul lui de pînă atunci fusese drumul omului încrezător în vanități și orgolii, orbit de beția puterii, lăsîndu-se pe seama vorbelor lingușitoare, iubind fastul zgomotos mai mult decît esențele tăcute. Trebuia, deci, să plătească. Erorile nu iartă; această necruțare face parte dintr-o imanență a umanității. Pedeapsa de care Lear nu a fost cruțat este de fapt

https://biblioteca-digitala.ro

pedeapsa celor care se depărtează de adevărul simplu și de sinceritatea faptelor.

Garrick, la un secol de la compunerea dramei, considerînd că finalul era prea trist, prea nedrept și prin aceasta dezamăgitor pentru spectatori, l-a modificat, lăsîndu-i pe Lear și pe Cordelia în viață, triumfători. Victor Hugo, mai tîrziu, îi răspunde: „...Să continui a trăi după ce îngerul și-a luat zborul, să fii tatăl orfan al propriului tău copil, să fii ochiul întunecat care nu mai cunoaște lumina, inima întunecată căreia nu-i mai e dată bucuria, să întinzi mîinile uneori în beznă, încercînd să atingi din nou pe cineva care este aici — unde e oare? — să te simți uitat la plecare, să-ți fi pierdut rațiunea de a exista pe pămînt, să fii un om care umblă încoace și încolo în fața unui mormînt fără să fii primit în el, e o soartă cumplită. Ai făcut bine, poete, omorîndu-l pe acest bătrîn!"[1]

Macbeth, în cuprinsul dramelor shakespeariene, prezintă o acțiune mai lineară, mai puțin stufoasă, fără întretăieri de planuri diferite. Ca formă interioară însă păstrează în totul stilul celorlalte. Pare sigur că a dedicat-o regelui Iacob I; scena vrăjitoarelor indică obîrșia scoțiană a familiei regale.

De la început pînă la sfîrșit sîntem ținuți într-o stare de tensiune crescîndă. Atmosfera e sumbră. Ritmul acțiunii e dictat de situații în care domină spaima și teroarea. Totul e învăluit în tonuri sumbre, în mistere ale nopții, în mesaje venite din ținuturi populate de tenebre. A.W. Schlegel consideră că în *Macbeth*, după *Orestia* lui Eschil, găsim tot ce poezia tragică a produs mai mare, mai zguduitor.

Pe cîmpul de luptă, generalul Macbeth se acoperă de glorie. Întorcîndu-se spre casă, vrăjitoarele îl întîmpină cu strigătul fatidic: „...vei fi rege!" Din clipa aceasta nu mai are liniște. Prezicerea îi stăruie în suflet; îl obsedează, devenindu-i idee fixă. Macbeth își respectă regele; l-a slujit cu devotament; a primit din partea acestuia titlul de *than* de Cawdor, ca răsplată pentru faptele lui de arme. E scoțian aspru, om de munte, cu trăsături ca ale unui șef de clan pe jumătate sălbatic, cu ereditați sanguinare dar și cu un fond de onestitate la care ține cu mîndrie. Nu s-a gîndit niciodată să devină uzurpator; totuși simte că acum se petrece în el ceva nemărturisit, irezistibil, împingîndu-l spre ideea crimei și apropiindu-l de aceasta. Nu are forță morală; de aceea poate fi pradă tuturor influențelor. Sub îndemnurile ambițioase ale soției sale cedează. Ucide pe regele Duncan chiar sub acoperișul lui, noaptea, strivind legea morală a ospitalității și călcînd în picioare semnele de încredere și de prietenie pe care suveranul său i le arătase cu mărinimie.

Macbeth devine rege al Scoției. Dar ucigînd pe rege, și-a ucis și somnul. Își dă seama, anume, că uzurparea este bănuită de mulți și că tronul i se clatină. Pentru a și-l păstra recurge din nou la crimă. Începe cu Banquo, generalul alături de care repurtase victorii în bătălie. Spectrul acestuia, care de fapt reprezintă conștiința activă a ucigașului, îi apare mereu, amenințător. O crimă atrage pe alta. Actele de tiranie se succed, fără să le mai poată pune o frînă. Dispare orice măsură; totul intră într-o furtună de întuneric

[1] După volumul *Shakespeare și opera lui*, E.L.U., Buc., 1964; traducerea de Sorina Bercescu.

https://biblioteca-digitala.ro

și de sînge. O armată condusă de moștenitorul legitim, Malcolm, se pregătește să atace. Macbeth se agață cu obstinație de o altă prezicere, aparent încurajatoare, a vrăjitoarelor: nu-l va putea omorî decît un om care nu s-a născut din femeie. Lady Macbeth, torturată de remușcări, învinsă pînă în cele din urmă, își pune capăt zilelor. Lupta împotriva uzurpatorului se întețește. Macbeth rezistă, neînduplecat, pînă la sfîrșit. Cade sub lovitura lui Macduff, un credincios al moștenitorului legitim. Și cea de a doua prezicere a vrăjitoarelor era adevărată: Macduff fusese smuls din pîntecele mamei sale, înainte de termenul nașterii.

Brutus și Othello, la capătul rătăcirilor lor, se sinuciseseră. Lui Macbeth, ca și lui Richard al III-lea, mai vinovați decît cei dintîi, Shakespeare nu le acordă satisfacția răscumpărătoare de a-și pune singuri capăt vieții. Recunoaștem prin aceasta, în intenția poetului, o gradare a ipostazelor morale în care își situează eroii. Gradarea e realizată sugestiv, cu acele nuanțări incomparabile care fac din fiecare operă a lui Shakespeare o entitate aparte.

Desigur, Macbeth nu este un asasin ordinar; ambiția politică l-a exaltat. Prin nimic, în datele sub care ni se înfățișează la început, nu i-am fi putut bănui o asemenea evoluție. Se transformă neașteptat, sub acțiunea unor puteri din el, răscolite de prezicerea vrăjitoarelor. Totul acum gravitează înspre aceasta. E ideea care pune stăpînire pe tot spiritul său în mod obsedant. Devine alt om decît cel care păruse, sau chiar care fusese pînă atunci. Se îngrozește de gîndurile asasine care îi trec prin minte, dar nu este în stare să le alunge. Capătă mișcări și expresie ca de halucinat. Nu mai are liniște; îl muncesc viziuni fantastice; nu-și dă seama dacă mai poate avea vreun control asupra lui însuși, deși în starea lui de halucinat există și momente de luciditate. Începe să-și trăiască remușcările încă înainte de a fi comis crima. Nimic, probabil, nu l-ar mai fi putut abate de la înfăptuirea acesteia; ar fi mers spre ea și fără îndemnurile ambițioase ale lady-ei Macbeth.

Totuși, mîinile pline de sînge îi inspiră oroare. Se clatină; e ca într-o beție, în care găsim și rătăciri demente și reveniri mai reculese în sine. A ucis somnul; simte, deci, că din această cauză nu ar mai avea dreptul să doarmă liniștit, fie și o singură clipă. În stare de febră, pornirea lui se manifestă fioros: este gata să treacă la crime noi, apărîndu-și prin acestea pe cele vechi. Cînd starea de febră încetează are înfățișarea unui om măcinat de boală, de obsesii, de reveniri maniace, de căderi în prostrație, întrerupte din cînd în cînd de accese ori revolte împotriva lui și împotriva vieții în genere. Singurele clipe de odihnă ce-i mai sînt cu putință sînt acelea pe care i le impune extenuarea; dar și acestea nu fac decît să-l readucă în cursa lui fantasmagorică. Trece, catastrofal, prin stări extreme. Aflînd că uciderea lui Banquo a reușit, încearcă să salute faptul cu bucurie și satisfacție sălbatică; dar cînd îi apare fantoma acestuia își pierde stăpînirea, e zguduit de convulsiuni, își lasă judecata în prada unor destrămări tragice. Lady-ei Macbeth, care credea că-l poate readuce la rațiune umilindu-l pentru slăbiciunea lui, îi spune:

...S-a vărsat atîta sînge
În vremea de demult... mai înainte
Ca legea omenească să-mblînzească

https://biblioteca-digitala.ro

Străbunele deprinderi. Și de-atunci
S-au săvîrșit omoruri, noi, cumplite
Auzului... În vremile acelea
Cînd creierul țîșnea, murea și omul
Și totul se-ncheia. Acuma însă
Învie morți cu douăzeci de răni
În țeasta lor... Din jilțurile noastre
Ne izgonesc. O faptă mai cumplită
Decît omorul însuși...[1]

Asistăm la o fatalitate dinăuntru, implacabilă, mai puternică decît una venită din afară. Macbeth merge înainte spre prăpastie fără a se opri, fără a mai putea să fie oprit. Este încolțit din toate părțile; materialmente, nimic nu ar mai putea să-i întindă o scăpare; totuși, și în această situație, continuă să se agațe cu obstinație de ideea sa fixă. Are ca puncte de sprijin: o credință oarbă în soarta lui, cu siguranța pe care i-o dădea ultima prezicere a vrăjitoarelor; deopotrivă, cufundarea lui morală în beția fără ieșire a crimei.

În mijlocul acestor orori, umanitatea lui Macbeth continuă să se facă simțită. Ne oprim, în această privință, la o scenă caracteristică.

Macbeth a mers din crimă în crimă. Lasă impresia că sufletul lui a devenit atît de dur, încît nimic nu ar mai putea să-l sperie. Totuși îl auzim spunînd: „sînt sătul de atîtea grozăvii". Întreaga lui ființă e făcută acum din încordare; își adună toate puterile în vederea ultimei lui apărări. În aceste momente, Seyton îl vestește că soția sa a murit. Făptura care îl împinsese la crimă, cu resorturile frînte, părăsea lupta înaintea lui. Macbeth reacționează cufundîndu-se în meditație; o meditație de o singură clipă, dar îndeajuns de cuprinzătoare pentru ca în fulgerarea ei să recapituleze mult, să-și dea seama de toate faptele sale, să se întrebe dacă viața — această „umbră călătoare", acest „biet actor care se zbuciumă un ceas pe scena lui" — are vreun sens. Sînt gînduri și cuvinte care măsoară întinderea și intensitatea experiențelor pe care i le-a pus în față destinul.

Comentînd momentul, Erich Auerbach precizează că prin această maturizare a lui, petrecîndu-se în momentul în care l-a părăsit ultimul tovarăș de viață, Macbeth „este copt pentru cunoaștere și moarte".[2]

Se impun, la capătul acestor analize, cîteva priviri de ansamblu.

La antici, subiectele erau integrate în mit. Antecedentele, deci, erau cunoscute; se evoca din ele, mai cu seamă prin intervențiile corului, doar ceea ce era necesar pentru motivarea subiectului în cauză.

În tragedia elisabetană, mobilul principal al acțiunii stă în caracterele personajelor. Libertatea de a inventa subiecte, de a zugrăvi oameni și situații, de a înfățișa aspecte ale existenței umane este mai mare. Personajele intră în acțiune cu toată complexitatea ființei lor. Destinul lor nu așteaptă momentul conflictului tragic pentru a se dezvălui; era conformat dinainte.

---

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.

[2] Erich Auerbach, *Mimesis*, cap. *Prințul Obosit*, trad. de I. Negoițescu, E.L.U., Buc., 1967, p. 357.

https://biblioteca-digitala.ro

Umanitatea din tragedia antică își extrăgea substanța din miturile naționale, multe din ele cu înțeles sacru; la elisabetani, această umanitate se lărgește simțitor, pe arii universale, cuprinzînd în ea legendă și istorie, basm și realitate, produse ale fanteziei și construcții ale judecății, fapte al căror înțeles s-a limpezit cu vremea și evenimente încărcate de pulsațiile actualității.

Eroul din tragedia veche concentra toate privirile asupra lui însuși, mai precis asupra dramei lui sufletești; eroul din tragedia elisabetană, dimpotrivă, se află în mijlocul unei lumi complexe, în mișcare, pe care ne-o comunică — sau, oricum, pe care ne-o sugerează — cu datele ei istorice și geografice, cu procesele ei în curs, cu forma ei socială, cu implicațiile ei etice, cu coloriturile ei aparte, într-un cuvînt, cu încadrarea ei într-o sferă anumită de cultură. În conflictele tragice deschise, lumea înconjurătoare e prezentă, devine părtașă. Trecutul trăiește; cei care au fost se întîlnesc, în diferite agregări spirituale, cu cei care există. Eroii tragici nu mai sînt singuri; fac parte dintr-o lume ce freamătă o dată cu ei, pe care o simțim efectiv. O lume care ni se dezvăluie prin mulțimi întregi de fapte adiacente, prin introducerea în acțiune a numeroase personaje secundare, prin mișcare intensă, prin varierea aspectelor de viață, prin glasuri ce se cheamă sau se resping, prin apropieri și opoziții, prin multiplicitate stilistică.

Astfel, tragicul a căpătat libertatea de a explora întregul domeniu al omenescului. Limitele antice, ca și cele medievale, sînt depășite. În raza emoției și cunoașterii noastre trebuie aduse toate forțele vieții. În manifestarea proteică a ființei umane se pot întîlni, întrepătrunzîndu-se, oricîte contrarii posibile; vis și realitate, magie și știință, aberație și înțelepciune, barbarie și civilizație. Între toate circulă un curent de simpatie universală prin care se poate defini umanitatea însăși.

În tragedia antică, fundalul era static; în cea elisabetană devine o necontenită frămîntare. În prima simțeam fiorul metafizic; cealaltă ne transmite un mare neastîmpăr al reînnoirii cu abundența lui de tonalități, cu vasta lui încrucișare de elemente, cu dramatismul său intens.

8. Creația comică; privire prealabilă

În creația shakespeariană, comediile dețin un rol integrant. Poetul dramelor istorice și pasionale nu considera comedia drept un gen minor, sau poate un gen de început în cariera autorului dramatic, ci o cuprindea cu funcțiuni și înțelesuri egale în viziunea lui de artă și viață.

O primă dovadă în acest sens ne-o dă cronologia operelor. Shakespeare a scris comedii și în anii de ucenicie, și în cei de maturitate, ca și în cei de apogeu. *Cei doi tineri din Verona* e aproape contemporană cu *Romeo și Julieta*. De altminteri, aceste două piese au corespondențe și ca idee: dacă una reprezintă tragedia iubirii, cealaltă exprimă comedia ei. Putem înmulți exemplele: *Comedia erorilor* a fost scrisă între *Titus Andronicus* și *Richard al III-lea*; *Mult zgomot pentru nimic* se intercalează între două drame istorice; *Nevestele vesele din Windsor* precede cu puțin drama *Iuliu Cezar*; ș.a.m.d.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă e adevărat că Shakespeare a pus părți din sine în Hamlet, în Romeo, în Macbeth, în nobilul negustor venețian Antonio, adică în personaje din dramele lui pasionale, nu cu mai puțină elocvență, cu mai puțină fremătare personală va face aceasta și în comedii. Ducele Vincent din *Măsură pentru măsură* iubește singurătatea, reflecția, modestia. Cymbeline este înțelegător și iertător, întocmai cum „dulcele" Shakespeare era cu semenii și colegii săi. Jaques, personajul din *Cum vă place*, cultivă stări de melancolie, își simte adeseori inima grea, observă viața cu pătrundere și inteligență, e sensibil la tot ce se petrece în jurul lui, privește oamenii cu compasiune. Orsino, eroul din *A douăsprezecea noapte*, e prințul-artist, îndrăgostit de iubire, de muzică, de flori, de cărți, de lucrurile frumoase, în același timp disprețuind fastul și opulențele bogăției.

S-a presupus că Shakespeare alterna producerea de tragedii cu cea de comedii pentru a da mai mult pitoresc și mai multă varietate creației sale ori pentru a răspunde astfel unor preferințe ale publicului, mai mult sau mai puțin capricioase. Ipoteza nu trebuie înlăturată; își are, incontestabil, partea ei de adevăr. Trebuie să-i adăugăm însă și alte explicații, unele ținînd de structura sufletească a poetului, cu felul său de a răspunde la întrebările și solicitările vieții, altele privind amestecul de genuri și de stiluri ca trăsătură caracteristică a teatrului elisabetan în genere și a celui shakespearian în special.

Cînd începem să citim o piesă de Shakespeare, ori asistăm la reprezentarea ei, nu putem ști cu certitudine dacă evenimentele vor evolua înspre un sfîrșit trist sau înspre o soluție fericită. Elementele tragice și elementele comice intră în curentele vieții cu drepturi egale, cu aceeași forță reprezentativă sau determinativă. Tot așa, trebuie să ne așteptăm ca oricînd, chiar în toiul unor situații grave, cu încordări ori acțiuni sublime, să apară accente crude, momente de realism vulgar, coborîri la niveluri obișnuite ale vieții.

În dramele inspirate de cronica Angliei, evocînd capitole fundamentale din istoria țării, întîlnim personajul absurd și jovial al lui Falstaff. Dragostea dintre Romeo și Julieta a început într-un climat de joc, pentru ca după aceea, atît de neașteptat, să evolueze tragic. Scena groparilor, în *Hamlet*, pînă a ajunge să-și precizeze caracterul tragic, trece prin situații de comedie. Bufonul din *Regele Lear* își dezvoltă paradoxurile — de altminteri pline de înțelesuri — în momente dramatice ale personajului principal. Finalul din *Negustorul din Veneția* așază piesa în rîndul comediilor; înainte ne purtase prin situații zguduitoare. Personajele tragice, ca și cele comice, pot să sufere de foame și de frig, precum pot să se teamă de boli, de presimțiri sumbre, de moarte.

În creația shakespeariană, amestecul de tragic și comic e constitutiv. Îl găsim pe toată scara, de la drama istorică și drama pasională pînă la feeria fantastică, în nesfîrșite combinații și nuanțe.

Apar, în mod evident, mulțimi întregi de reflexe italiene și spaniole. Dar mai presus de acestea, comediile lui Shakespeare contează prin trăsăturile lor specifice. Nu putem vorbi de construcții severe, ordonate, cu respectarea de reguli, ca în comediile lui Molière. Nu e cazul, ca la acestea, să le cerem studii precise de caractere, zugrăviri de moravuri bine situate în mediul lor social, intenții satirice perfect stabilite și conduse fără ocoluri

https://biblioteca-digitala.ro

la țintă. La Shakespeare, faptele se desfășoară mai liber, mai îndrăzneț, mai variat. Imaginația își arogă drepturi întinse. Urcă ușor pînă în sfere pur fantastice. Visul și realitatea aici se întîlnesc, își dau mîna. Faptele se adună, se împletesc, descriu suprafețe pitorești, își amestecă mișcările și coloriturile ca într-o vegetație luxuriantă. Sîntem purtați prin medii diferite: locuri din natură, palate, piețe și răscruci de străzi în orașe vestite, interioare burgheze sau aristocratice, taverne, cartiere comerciale, porturi, colibe ș.a. Asistăm la răsărituri și apusuri de soare; auzim murmure de izvoare; primim în față blîndețea adierilor de vînt; contemplăm în puterea nopții sclipirile stelelor; resimțim fioruri și ascultăm șoapte venite ca dintr-o tainică simfonie a existenței. Această varietate de mișcări și de tonuri se întregește cu una egală a personajelor: prinți, nobili, burghezi, negustori, bufoni, servitori, femei virtuoase și femei cochete, îndrăgostiți, studenți, oameni din popor. Nimeni nu stă inactiv, așteptînd ca incitația să-i vină din afară; chiar și figuranții au inițiative, chiar și aceștia intră cu partea lor de contribuție în determinarea și desfășurarea acțiunii. Se petrec schimburi de replici vioaie; se produc dueluri spirituale de idei și cuvinte; se succed sentimente, fiecare cu o căldură, cu o grație, cu o șăgălnicie caracteristică; se cîntă; se schițează pași ca de dans; se țes intrigi delicate; se rostesc declarații, unele cu reținerea incipienței timide, altele avîntate și frenetice; se oscilează între extreme de la rîs la plîns ori de la situații pămîntești la plutiri în nebunii și visare. Toate acestea sînt conduse cu vervă, înoată în muzică, răspîndesc un parfum încîntător, trezesc și propagă nesfîrșite ecouri emotive. Ar fi greu să stabilim ce este în ele realitate și ce este ficțiune. Pe de o parte le simțim încărcate de înțelesuri, învățăminte, reflecții filozofice; pe de altă parte ne temem că intrînd în analiza lor am întrerupe curgerea unei călătorii fericite, am frînge pe nedrept o magie.

Într-un amplu studiu asupra operei și personalității lui Shakespeare, Friedrich Gundolf arată că operele comice sînt mai greu de caracterizat decît tragediile. În tragedii și în dramele istorice apar linii ferme, dispoziții cardinale; lumea aici este văzută prin prisma naturii umane, a legilor sociale, a evoluției istorice. În comedii, dimpotrivă, faptele se mișcă liber, totul plutește într-o atmosferă de joc artistic, lumea pare făcută din lumină și frumusețe, faptele din afară sînt doar pretexte pentru a pune în stare de vibrație imanente de poezie, de muzică, de fericire.

9. **Primele comedii: euphuism, burlesc**

The Comedy of Errors (Comedia erorilor, 1592—93) își trage această denumire de la o întîmplare neașteptată, cu nemulțumiri și proteste din partea spectatorilor, în seara premierei (28 decembrie 1594) la Gray's Inn din Londra. Subiectul este o adaptare după *Menechmii* lui Plaut, după cum încurcăturile și aventurile ilariante produse de asemănările dintre două perechi de gemeni au ispitit și pe alți autori comici, inclusiv Molière și Regnard.

Antipholus din Siracuza e luat drept fratele său, Antipholus din Efes. Același lucru se întîmplă și cu servitorii lor, cei doi Dromio. Intriga e simplă, dar cu situații spumoase ce se succed ca într-o dantelare fină și spirituală. Simetrismul ei dă autorului putința să înlocuiască personajele ge-

https://biblioteca-digitala.ro

mene unele cu altele, amăgindu-și spectatorii cu *quiproquo*-uri delectabile. Ne aflăm, oarecum, în situații de *commedia dell'arte*. Textul cu liniile lui naive și tradiționale, ca de scenariu, dădea actorilor cu inițiativă libertatea să improvizeze, venind cu adausuri proprii. În această privință se citează cazul faimos al comedianului Kempe, contemporan și coleg de scenă cu Shakespeare. Comedia e presărată cu momente lirice sclipind de vervă, gingășie și prospețime. În chipul avîntat cum Antipholus îi mărturisește Lucianei dragostea sa tinerească găsim accente și elanuri prefigurînd pe cele din *Romeo și Julieta*.

The Taming of the Shrew (Îmblînzirea scorpiei, 1593—94)[1], este compusă de asemenea în manieră *commedia dell'arte*. Intriga poate fi lămurită în cîteva cuvinte. Baptista, un domn bogat din Padua, are două fiice: Bianca și Katharina. Prima pare un înger și e înconjurată de pretendenți; pe Katharina, care e rea și capricioasă, nu o vrea și nu o cere nimeni. Tatăl refuză să acorde cuiva mîna Biancăi înainte de a o căsători pe Katharina. Petruchio, un tînăr din Verona, atras de zestre dar totodată și de vanitatea de a învinge într-un duel dificil și pitoresc, îi devine soț. În lupta începută cu tînăra lui soție, Petruchio dezvoltă istețime, imaginație, perseverență, toate cu artă și abilitate. Cu cît își contrariază partenera mai mult, cu atîta izbutește s-o prindă mai fără scăpare într-un laț magic, aducînd-o pe nesimțite sub ascultarea lui. Dintr-un joc, cum se definea la început, faptul devine serios, transformîndu-se într-o ciocnire de caractere și voințe. În cele din urmă,

Scenă din *Femeia îndărătnică* de Shakespeare. Gravură în lemn, 1635.

[1] Traducerea literală nu redă sensul exact din original; de aceea, practica teatrală a adoptat cu îndreptățire o versiune mai liberă: *Femeia îndărătnică*.

https://biblioteca-digitala.ro

Petruchio va ieşi biruitor. Katharina, făptura căreia pînă atunci nimeni nu izbutea să-i intre în voie, îşi declară supusă înfrîngerea:

Mă ruşinez cînd unele femei
Se războiesc cu soţii, neprimind
Să vieţuiască-n pace, şi vroiesc
Să poruncească şi să stăpînească,
În loc să se supună, să asculte
Şi să iubească...[1]

(ACTUL V, SC. 2)

Această intrigă simplă, curentă şi aproape banală în povestirile italiene ale vremii, iese din mîna lui Shakespeare întărită şi înnobilată. Cristopher Sly, personajul din prolog, izbuteşte ca pe viciile sale să imprime o notă simpatică şi înveselitoare. Procedeul de teatru în teatru dă acţiunii supleţe; bănuim că şi el prilejuia interpreţilor putinţa de a-şi desfăşura jocul într-un mod mai liber, după stilul actorilor italieni. Treptat, din atmosfera de farsă personajele trec în situaţii capabile să le constituie o personalitate. Nu putem să stabilim cu precizie în ce anume moment Petruchio a început să se îndrăgostească de Katharina; simţim însă cum prin puterea sentimentului în gluma sa intervin accente grave şi acţiunile lui cîştigă în importanţă.

Episodul Biancăi lipseşte din povestirile italiene care au servit ca model. E posibil ca el să fi fost introdus de poet pentru ca prin contrast să reliefeze caracterul Katharinei. E tot atît de posibil însă ca Bianca să fi fost inventată pentru a acoperi o anume disponibilitate a trupei; în teatrul vremii, asemenea situaţii se petreceau frecvent.

Toată acţiunea decurge într-un ritm agil şi antrenant. Are o savoare populară; reia — ca în atîtea farse şi comedii din toate timpurile — tema soţiei strunită de voinţa bărbatului. Nu mai puţin putem găsi în ea, în stil elisabetan, parodierea unor maniere elegante, în specie a unei „*cour d'amour*".

The two Gentlemen of Verona (Cei doi tineri din Verona, 1594-95) dramatizează în chip cuceritor, cu risipă de vorbe spirituale şi *concetti*, o istorie romantică de dragoste şi prietenie.

Proteus şi Valentin, deşi apropiaţi sufleteşte, sînt firi deosebite. Primul e uşuratic, nestatornic, înclinat spre aventuri; celălalt priveşte viaţa cu seriozitate şi cumineţenie. Amîndoi s-au îndrăgostit: Proteus de Iulia, Valentin de Silvia, fiica ducelui de Milano. Tatăl lui Proteus, nemulţumit că la Verona acesta îşi pierde timpul, îl trimite la Milano pentru a-şi continua acolo studiile. Tînărul se desparte de Iulia fără vreo suferinţă aparte; la Milano, fără întîrziere, se va îndrăgosti de Silvia, iubita prietenului său. Au loc complicaţii graţioase, cu deghizări şi încurcături sentimentale, dar care fireşte se vor sfîrşi cu bine, amîndouă perechile regăsindu-şi fericirea legitimă şi visată. Paralel cu cei doi tineri evoluează şi servitorii lor, Launce şi Speed, amestecuri de grotesc şi umanitate, de joc mucalit şi înţelepciune.

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro

Totul în această comedie ne-o arată ca pe o lucrare de tinerețe a poetului. Respiră lumină, optimism, vioiciune, adolescență îndrăzneață, încredere în datele vieții. Shakespeare nu face economie de replici, de metafore, de vervă și culoare, de elocință lirică. Și aici întîlnim o anume ordonare geometrică a personajelor: doi prieteni, două iubite, doi servitori, un părinte, un concurent, un confident ș.a.m.d. Dar în decursul acțiunii, mai ales prin meditațiile lirice ale lui Valentin, acest simetrism se dezarticulează. Răsare în lumină mobilul intim al piesei, trădarea ușuratică a prieteniei, trecîndu-se astfel cu mult peste fizionomia obișnuită a comediilor italiene.

Farmecul piesei se propagă ascendent, cucerind inimile. Spectatorilor comedia le procură două ore de încîntare; actorilor, colegilor săi de breaslă, Shakespeare le dădea prilejul să umple scena cu un joc cald și înaripat, să recite, să-și desfășoare arta pe registre multiple, să cîștige adeziunea publicului, să propage prin evoluția lor spirituală efluvii de simpatie.

Love's Labours Lost (Zadarnicele chinuri ale dragostei, 1594-95) ocupă în seria comediilor lui Shakespeare un loc aparte. Pe cît se pare, subiectul nu mai este împrumutat din vreo scriere anterioară, ci reprezintă o fantezie a poetului (*a fancy*), cu un substrat personal mai pronunțat și cu referiri la situații contemporane. Intriga constă într-o seamă de situații pitorești, ingenioase, pe alocuri cu aspecte convenționale și manierizante, ca de reprezentație pentru serbările de curte. Aceasta însă e doar o latură marginală; în fond, e pus în cauză umanismul vremii, cu nota lui pedantă.

Regele Ferdinand de Navarra, purtat de dorința diletantă de a da curții sale străluciri academice și de a o face vestită în întreaga lume pentru sobrietatea ei dedicată studiului, cere apropiaților lui să se angajeze prin jurămînt ca timp de trei ani să respecte un număr de austerități fizice și morale: post, abstinență, asceză, renunțări la o seamă de plăceri și voluptăți obișnuite ale vieții. Din ipocrizie, Longaville și Dumaine, seniori din anturajul imediat al regelui, subscriu dintr-o dată aceste condiții exaltîndu-le cu servilitate. Singur Berowne, natură leală, își ia curajul să arate că unele din aceste condiții ar putea să fie absurde, inutile, irealizabile. Urmează întîmplările comediei, unele cu caracter mai serios, altele de ordin glumeț; toate pînă la urmă vor face ca regele și sateliții lui să se prindă în propria lor cursă, să admită că iubirea este o realitate mai complexă decît judecățile ce se pot face asupra ei și să caute argumente pentru ca înfrîngerea lor să nu pară acum un sperjur.

Comedia îmbracă în haine spirituale o puternică intenție satirică. Deslușim în ea o cunoaștere fină, nuanțată, a vieții contemporane și a moravurilor din sferele înalte ale societății engleze. Moda euphuistică, cu manierismul ei afectat, cu prețiozitatea ei de gîndire și de limbaj, este larg implicată. Personajele nu sînt în totul fictive. Sub masca unora din ele, critica identifică figuri contemporane, în special din războiul civil dintre 1589 și 1594, război cu teatru de luptă în Franța dar cu importante repercusiuni politice în Anglia. Apare în piesă un personaj, Armado, în fond ridicol, delirant prin lipsa lui de onestitate ca și prin construcțiile lui fan-

https://biblioteca-digitala.ro

tastice, toate stăpînite de orgoliu și mitomanie[1]; se crede că acest personaj reprezenta caricatura teribilului „Monarcho", aciuat ani în șir la curtea reginei Elisabeta. Sub formă de ironie reverențioasă, cu maliție fin strecurată, apar aluzii la multe alte aspecte din stilul și snobismul vremii: exagerări latinizante (pedagogul Holopherne e o caricatură a umanistului pedant), chestiuni privind educația tinerilor din societatea aristocratică, pretențiile de superioritate intelectuală în lumea de curte ca și în lumea scriitorilor, o anume pedanterie practicată și întreținută de școală și biserică, prezumții academice, emfaze și orgolii la modă.

Dar cu tot adevărul acestor note satirice, cu toată verva tinerească pe care o simțim în episoadele și articulațiile ei, s-ar fi putut ca această comedie să rămînă la suprafață, părînd un simplu joc și confirmînd părerile unor critici ca Dryden, Dowden și Hazlitt, puțin dispuși s-o aprecieze. Comedia totuși se impune. La aceasta, personajul Berowne contribuie în mare măsură. Judecățile și intervențiile lui, toate răsărite din tinerețea sa reală și din farmecul neîntrerupt pe care i-l inspiră viața, îndeplinesc armonios funcțiuni salutare: știu să restaureze elementele bunului-simț, să pledeze pentru dragoste, să pună umor în dezbateri grave, să găsească liniile simple și legitime ale faptelor. În felul cum face elogiul iubirii, s-ar spune că acest personaj împrumută aripi de nebun ca să zboare cu ele prin sferele înțelepciunii:

Sînt alte arte, multe, domoale, și gîndirea
Ți-o prind în întregime. Și totuși, negăsind
Decît țărîna stearpă, nu pot să dea rodirea
Pe care-nvățătura o aștepta cu jind.
Dar dragostea, de-ndată ce este învățată
În ochii de femeie, nu poate-avea hodină
Să stee-ntemnițată o vreme-ndelungată,
Ci simțurile noastre le-avîntă spre lumină.
Și astfel le înalță, pe toate, peste fire
Prin vraja-i fermecată pe ceruri hărăzită,
Cînd, repede ca gînduri, în fiece simțire,
Aleargă, hărăzindu-i o vlagă îndoită.
Ea ochilor o nouă privire dăruiește,
Și știți că-ntotdeauna un ochi îndrăgostit
Cu strălucirea-i vie pe-un vultur îl orbește;
Urechea lui aude cel mai ușor șoptit
Pe care nu-l aude urechea stînd la pîndă
A hoțului. Și simte, cu inima-i zdrobită,
Mai bine decît melcul, cînd fruntea lui plăpîndă
Molatecele-i coarne le mișcă. Iscusită
E-ndrăgostita limbă cînd gustă vreo mîncare
Mai mult decît e Bacchus, cu gustul lui ales...
E mlădios și dulce, ca sfinxul de subtil,
Ca sunetul lăutei, din păru-i de copil

[1] Personajul e de origină spaniolă: Don Adriano de Armado. Simțim, în felul cum este introdus și se manifestă în acțiune, ceva din psihologia engleză a vremii: satisfacția ironică și maliţioasă a învingătorilor față de învinșii Invincibilei Armade.

https://biblioteca-digitala.ro

Făcute de Apollo. Cînd dragostea vorbește,
Sus, în Olimp, toți zeii se leagănă ușor
Cu armonie sfîntă, cîntînd cu toți în cor
A cerului tărie. Și-n veci nu îndrăznește
Poetul să-și ia pana, să scrie, de nu-i este
Cerneala plămădită-n suspinele iubirii.[1]

(ACTUL IV, SC. 3)

Lăsînd impresia că se joacă, Shakespeare dezvoltă în acest imbroglio mari premise ale artei sale comice și ale artei comice în general. Unele din acestea sînt de tipul celor pe care și Molière le va intui și dezvolta în *Femeile savante* și *Mizantropul.*

10. Comedii feerice

În raport cu alte piese, feeriile au un mai mare grad de spectaculozitate. Multe au fost scrise cu prilejul unor evenimente de răsunet — urcări pe tron, nunți regale, aniversări — cu scopul ca aceste evenimente să capete fast și strălucire. Acțiunea se sprijină pe subiecte fantastice; intervențiile miraculoase sînt de rigoare. Personajele — cel puțin o parte din ele — sînt create de imaginația populară și de visarea poeților: vrăjitoare, magicieni, zîne, genii, monștri, zmei, demoni, spirite, silfi și silfide, personificări de plante ori animale ș.a. Rostul lor e să creeze surpriză, să mîngîie ochii și urechile, să procure sufletește evadări grațioase într-o altă lume decît cea obișnuită. Prezența elementului miraculos poate da feeriei o seamă de libertăți mai greu realizabile în alte specii dramatice. Anume: se poate mișca mai în voie, fără înlănțuiri la tot pasul în rigori ale logicii ori ale convenției; trecînd mai ușor peste bariere și date obiective ale realității, este în măsură să deschidă și să lumineze imaginației drumuri nebănuite; are posibilitatea să treacă mai nestingherit la combinări de elemente și situații capabile să producă încîntare tinerească, dezinteresată; pune în mișcare iluzii ale sufletului omenesc, cuprinzînd în haine de aur și de vis adevăruri cunoscute ori adevăruri inedite ale vieții.

S-ar spune că în acea revărsare de culori, de muzică și de mișcări aeriene ce trebuie să însoțească o feerie, textul poetic rămîne în umbră. De asemenea, s-ar părea că feeria este un gen ușor, factice, indicat mai mult pentru meșteșugul regizorului decît pentru inspirația poetului. În realitate, chestiunea e mai complexă. Istoria vieții de teatru stă martoră că feeria nu s-a dezvoltat doar ca spectacol de curte sau ca spectacol ocazional de mulțime, ci și ca spectacol obișnuit, avînd de reflectat realități și probleme de viață ca toate celelalte forme dramatice. Genul a fost subscris și de alți scriitori mari: Corneille *(Andromeda, Lîna de aur)*, Molière *(Psyché)*, Carlo Gozzi *(Regele geniilor, Turandot, principesa Chinei)*, austriacul Ferdinand Raimund *(Regele Alpilor și Mizantropul, Coroana malefică)*, Maeterlinck *(Pasărea albastră)*, Giraudoux *(Ondine)* ș.a.; trebuie să cităm și compozitori: Rameau *(Zoroastru)*, Mozart *(Flautul fermecat)*, Weber *(Oberon)*, Auber *(Lacul zînelor)*, Mendels-

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro

sohn-Bartholdy (muzica la *Visul unei nopți de vară)*, Stravinsky *(Pasărea de foc)*, Ravel *(Copilul și vrăjile)* ș.a.

Ne putem explica afinitatea lui Shakespeare pentru acest gen, ca și fervoarea cu care l-a îmbrățișat. Notăm, mai întîi, capacitatea și nevoia sa intimă de a încerca toată gama formelor dramatice. În dezvoltarea universală a creației de teatru nimeni nu a parcurs cu mai multă siguranță distanța dintre comedie și tragedie, trecînd cu egală autoritate prin registrele intermediare ale dramei. Ne gîndim, deopotrivă, la formația lui poetică, hrănită cu basme auzite în copilărie, cu apariții magice din legendele țării și din folclorul național, cu o preferință de atîtea ori dovedită pentru zîne, spirite, vrăjitoare și întruchipări supranaturale, cu înțelesuri macerate prin cultură și experiența vieții, cu porniri reieșite dintr-o natură optimistă și un temperament visător, încrederea artistului în drepturile suverane ale imaginației, cu prețuirea dată de poet transfigurării ca încă un mijloc de a pune în lumină realitatea. Adăugăm apoi fapte și trăsături din ambianța Renașterii: frenezii și colorituri italiene, mode pastorale, pasiunea naturii, afectări euphuistice, revărsări de imagini și podoabe. În sfîrșit, trebuie să ținem seama și de un întreg stil al epocii, cu fastul ei de curte, serbări și cortegii ținîndu-se lanț, cu încîntări artistice, cu îndemnurile adresate poeților de a cînta toate acestea.

Feeriile lui Shakespeare sînt capodopere. Se definesc, deopotrivă, prin poezia și prin substanța lor. Plutesc în visare, fără însă a pierde legătura cu pămîntul. Sugerează, îndeamnă la reflecție, pun probleme ca și celelalte piese. Aparent, sînt făcute din dantele și fluturări aeriene; în fond, exprimă și interpretează valori umane, izvorăsc cu seriozitate din aceeași mare pasiune a vieții.

A Midsummer Night's Dream (Visul unei nopți de vară), compusă între anii 1594—96, nu seamănă cu nimic din ceea ce se scrisese înainte pentru teatru. Este o fantezie poetică cu alcătuire barocă în care se încrucișează diferite elemente, fie imagini și amintiri din copilăria poetului, fie reminiscențe mitologice și folclorice, fie sublimări din lectura mai veche sau mai recentă.

Faptele se desfășoară la Atena, în preajma nunții lui Teseu cu amazoana Hipolita. Acțiunea constă dintr-o țesătură complicată de întîmplări și intrigi sentimentale ce se petrec noaptea, într-o pădure a visului populată cu duhuri și zîne. Aici se urmăresc, se caută, se întîlnesc: Hermia și Lisandru care se iubesc reciproc, Demetrius care o iubește pe Hermia și Elena care îl iubește pe Demetrius. În lumea silfilor și a zînelor, ca și în aceea a oamenilor, făpturile se hîrjonesc deopotrivă. Regele spiridușilor, Oberon, și regina Titania s-au certat din cauza unui paj la care din capriciu aceasta nu voia să renunțe. Oberon se gîndește să procure Elenei fericirea după care suspină; totodată ar vrea ca și Titania să-și primească o mică pedeapsă. Își trimite mesagerul, pe spiridușul Puck, să înmoaie pleoapele îndrăgostiților adormiți, ca și pe acelea ale reginei Titania, cu sucul unei flori miraculoase sub puterea căreia, la deșteptare, aceștia să cadă îndrăgostiți de prima persoană ieșită în cale. Între timp, Oberon dăduse dispoziții ca această primă persoană întîlnită de Demetrius să fie Elena. Însă Puck, neatent și fluș turatic din fire, l-a confundat pe Demetrius cu Lisandru; trezindu-se din somn, acesta se va simți îndrăgostit de Elena. Nimeni nu mai pricepe nimic. Cele mai uluite sînt Hermia și Elena.

https://biblioteca-digitala.ro

Titania, la rîndul ei, pică îndrăgostită de Bottom, un țesător prostănac din Atena pe umerii căruia Puck așezase din joacă un cap de măgar. Oberon, care a surprins confuzia făcută de spiridușul său, va îndrepta lucrurile. Spre ivirea zorilor, Lisandru, scos de sub robia sucului vrăjit, revine la Hermia; Demetrius începe s-o iubească pe Elena; Titania este și ea scoasă de sub pedeapsă. Perechile, în frunte cu Teseu și Hipolita, se îndreaptă spre templu. În cinstea lor, Oberon, Titania și corul de silfi intonează epitalamul.

În ultimul act — teatru în teatru —asistăm la reprezentarea „tragediei" *Pyram și Thisbea*, pregătită și jucată de cîțiva meșteșugari veniți din Atena pentru nunta ducală. E de fapt o caricatură căreia comentatorii îi atribuie diferite înțelesuri. Comedienii-amatori — dulgherul Quince, tîmplarul Snug, pînzarul Bottom, croitorul Starveling, cîrpaciul de foale Flute, căldărarul Snout —. sînt copiați după membrii guildelor de meșteșugari din epocă. S-ar putea ca piesa jucată de aceștia să amintească în formă bufă de aceea pe care în anii săi de copilărie poetul o văzuse la serbarea dată de Leicester în onoarea reginei în castelul de la Kenilworth. S-ar putea, de asemenea, ca ea să fi prilejuit și o seamă de aluzii contemporane, îndreptate cu intenție satirică împotriva teatrului de amatori, poate și împotriva teatrelor obișnuite, repertoriilor și actorilor din Londra.

Noaptea în care se petrece acțiunea, cu peripețiile prin care ne poartă, e fantasmagorică; are însă în ea și multă realitate. Faptele încep simplu, obișnuit, pe pămînt; și, după ce au colindat pe tărîmul fermecat al visului, ajungînd pînă în inima lui, se reîntorc pe pămînt. G.K. Chesterton remarcă: „e un efect genial să înconjuri întregul vis al unei nopți de vară cu coroana de lumină a zilei".[1] Plutim într-un climat de tinerețe, iubire și fericire. Un maestru nevăzut, cu o baghetă fermecată, tulbură și în același timp cucerește, aducîndu-i sub ascultarea lui pe toți. Zei, spirite, fără deosebire, se prind și dănțuiesc în mijlocul dragostei. Pe toți această noapte halucinantă îi uimește, îi exaltă; devin cu dezinvoltură niște copii, de a căror naivitate o clipă am vrea să surîdem, dar care îndată după aceea strecoară în noi un îndemn inefabil de bunătate și înțelegere.

Starea de vis își desfășoară cu grație, cu insinuări, cu o putere misterioasă de contagiune, întreaga ei atmosferă. Nimic, s-ar spune, nu mai e la locul său. Totul se transformă fantasmagoric. Dorințele iau forme absurde; chipurile se substituie unele altora; o seamă de suflete se introduc în trupuri străine, nepotrivite; devin posibile oricîte năstrușnicii; asistăm la o discordanță de evenimente, în care totuși unitatea de sentiment se păstrează și personalitatea celor care visează rămîne aceeași.

E un joc frenetic, o propagare magică de fericire, o exuberanță ce se revarsă în valuri. O ieșire din granița, nu însă prin reflecție sfîșietoare, nici prin extaz, ci prin rîsul total, dus pînă la pragul lui de sus. Rîsul se poate depăși pe sine, ca și durerea; putem pătrunde cu fiecare din aceste ipostaze la fel de bine în zone supranaturale.

Atena unde se petrece acțiunea e doar un cadru fictiv. În realitate, totul reflectă Anglia. Pădurea este de fapt un parc englezesc. Teseu, cu gustul lui pentru vînătoare, cu ospitalitatea lui oarecum vanitoasă, cu bunăvoința lui ușor distantă, redă portretul aristocratului englez de mijloc. Mai cu seamă

[1] Eseul *Visul unei nopți de vară*, în vol. Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, trad. de Virgil Nemoianu, E.L.U., Buc., 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

aparţin Angliei zînele, spiritele, apariţiile de folclor şi mitologie, revărsările de glumă şi sarcasm. Chesterton socoteşte că această „unire dintre mister şi farsă“ este caracteristică Angliei medievale şi îşi întregeşte ideea astfel: „piesa e o ultimă privire aruncată *veselei Anglii*“; „...englezii Evului Mediu şi Renaşterii, spre deosebire de cei din Anglia de azi, puteau concepe un supranatural vesel“.[1]

Pentru actori şi regizori, *Visul unei nopţi de vară* a constituit şi continuă să constituie o piatră de încercare. Feeria e plină de situaţii greu convertibile scenic. În lirismul ei se împletesc sentimente umane cu participări cosmice. Manifestările oamenilor şi ale spiritelor se întrepătrund. Misterul şi realitatea îşi împrumută reciproc substanţele. O dată cu oamenii, zînele, florile şi insectele se contopesc în muzica aceluiaşi sentiment. Decorul e făcut din forme ce resimt asemănător fiorul vieţii. Pădurea, cerul înstelat, sclipirile astrelor, razele de lună, parfumul florilor, zborul insectelor, zgomotele nopţii, armonia sferelor — toate acestea sînt vii, vorbesc, cerîndu-şi libertăţi şi drepturi în mersul acţiunii. În cuprinsul lor, spiridusul Puck trebuie să alunece uşor, să se strecoare printre umbre, să nu tulbure somnul oamenilor şi al florilor; trebuie să fie aerian şi în acelaşi timp material, să existe fără însă a i se simţi prezenţa, să-şi asculte stăpînul neîncetînd totuşi de a rămîne el însuşi. Şi adăugăm: toate acestea trebuind să decurgă nu cu sfori şi trucuri de regie, ci cu mişcări simple şi naturale, ca într-o curgere uşoară din modulaţiile neprefăcute al existenţei.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, în muzica de scenă pe care a scris-o pentru *Visul unei nopţi de vară* , s-a apropiat de acest inefabil; i-a redat culoarea şi vibraţiile intime.

As You Like It (Cum vă place, 1598—1600) este o fantezie plină de aer, lumină, tinereţe şi dragoste. O parte din acţiune se petrece la curtea ducelui Frederic, natură rea, stăpînită de invidii şi de patima puterii. După ce a uzurpat tronul fratelui său îşi prelungeşte persecuţia şi asupra Rosalindei, fiica acestuia. Cealaltă parte din acţiune — cea mai caracteristică — se petrece în pădurea Ardenilor, unde găsesc refugiu, bucurîndu-se de ospitalitatea naturii, de omenia ciobanilor şi de farmecul libertăţii, o seamă de năpăstuiţi ai soartei, în frunte cu ducele detronat. Asistăm la constituirea a patru iubiri, cu epiloguri fericite: a Rosalindei pentru cavalerul Orlando; a Celiei, fiica înţeleaptă a ducelui rău, pentru Oliver, un tînăr la început gelos pe superioritatea fratelui său, dar pe urmă revenit la sentimente nobile şi loiale; a ciobanului Silvius pentru păstoriţa Phebe şi, în sfîrşit, a bufonului Touchstone pentru ţăranca Audrey. Încă un eveniment, cu înţeles de răsplată a curajului moral şi a perseverării în dreptatea imanentă a lucrurilor, va încununa această satisfacţie generală: ducele Frederic, dîndu-şi seama în ce măsură faptele lui arbitrare mobilizează împotriva sa proteste şi rezistenţe hotărîte, părăseşte tronul uzurpat, acesta urmînd să revină titularului legitim.

În această piesă, mai mult decît în oricare alta din repertoriul shakespearian, simţim aerul de pastorală. N. Iorga, cu justă intuiţie literară, vedea în ea o *Amintă* a literaturii engleze. Atmosfera de la curte şi din preajma acesteia este evocată cu o anume necruţare: invidii, intrigi, linguşiri, orgolii, lăcomii, injustiţii, lupte pentru putere, imposturi, cîmp de acţiune pentru cugete

[1] *Op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

tulburi și suflete blestemate. E limpede că poetul ia poziție critică față de situații și evenimente contemporane; avem însă de-a face și cu un procedeu artistic, pentru ca prin contrast peisajul pastoral și farmecul vieții simple să ne comunice cu atît mai învăluitor poezia și omenescul lor. Personajele în genere rămîn la suprafață, nu ajung să formeze tipuri și caractere. Sînt însă pitorești, ne cuceresc prin tinerețea și prospețimea lor, și atunci cînd stăruie în porniri melancolice și visătoare, și cînd sînt tulburate de nelinești și presimțiri, și cînd resimt patosul nevoii de absolut. În plus, se deslușește un mesaj: datoria de a trece prin probele suferinței. Fără aceasta, totul — jocul, darurile fericite, buna dispoziție, gluma, așteptarea, înseninările, farmecul acțiunii, izbînda — ar rămîne șters, nesemnificativ.

Twelfth Night, or what you will (A douăsprezecea noapte sau Cum doriți, 1598—1600), cunoscută și sub denumirea de *Noaptea regilor*, este o comedie romanescă, influențată de moda italiană. Intriga reunește situații din *Comedia erorilor*, *Cei doi tineri din Verona*, *Cum vă place*, *Negustorul din Veneția* ș.a., ca într-un fel de recapitulare a temelor comice scumpe poetului și într-o abilă împletire de scene cu caracter de dramă, comedie și farsă. Acțiunea e convențională; ne cucerește însă prin varietatea pitorească a personajelor puse în mișcare.

Ducele Orsino e îndrăgostit de contesa Olivia. Dar aceasta și-a impus să păstreze un doliu de șapte ani pentru fratele ei mort în împrejurări misterioase. Îndrăgostitul neînțeles își găsește alinări în muzică, poezie, în contemplări artistice. Între timp, azvîrlită de un naufragiu pe coasta Iliriei, apare Viola. Pentru a fi în preajma lui Orsino de care s-a îndrăgostit, aceasta se deghizează în băiat, devenind pajul Cesario. În această calitate e nevoită să poarte către Olivia mesajele amoroase ale stăpînului său. Nebănuind travestirea, aceasta se îndrăgostește de frumosul Cesario. Amîndoi eroii iubesc, dar nu pe aceia de care sînt iubiți. Situația va da naștere mereu la confuzii amuzante și la *quiproquo*-uri savuroase, pînă ce frații despărțiți în trecut de un naufragiu se vor regăsi. În constelația îndrăgostiților se produc acum clarificări fericite.

O broderie nesfîrșită de imagini și colorituri, în care poetul ne dă impresia că se cufundă cu voluptate și uitare. Rîde și el o dată cu spectatorii săi. Se succed, cu mișcarea lor încărcată de vervă și surîsuri, jocuri și încrucișări de replici înțepătoare, cuvinte cu duble înțelesuri, refrene muzicale, revărsări de fantezie, sclipiri ale spiritului, aluzii satirice, accente onomatopeice, toate prinse pe registre de farmec și îmbătare poetică. Acțiunea ne fură. Pe de o parte, ne duce într-o lume de plutiri în fericire; pe de altă parte, ne coboară pe pămînt. Viola își trăiește sentimentul cu o discreție admirabilă. Orsino și Olivia îndură chinurile unui destin care se complace în a-și ironiza copiii, dar care manifestă față de ei și multă bunăvoință. Sir Toby Belch și prietenul lui, sir Andrew Aguecheek, alcătuiesc o pereche de petrecăreți fără griji și răspunderi, pe care firește nu-i putem admira, dar nici detesta, cel puțin pentru pitorescul lor boem, lipsit de răutate. Malvolio își ia pedepsa meritată pentru delirul lui de îngîmfare. În galeria personajelor comice reprezintă o încarnare desăvîrșită. Seamănă, oarecum, cu Pirgopolinice, soldatul fanfaron din comedia lui Plaut. S-ar spune că primește încercările pe care i le cere dragostea; în realitate e îmbătat de orgoliu pînă la a pierde măsura bunului-simț. Ridicolul în care alunecă și rîsul ce-i urmează sînt sancțiuni na-

https://biblioteca-digitala.ro

turale la care participăm cu bună dispoziție și din plăcere afectivă, ca și din datorie morală.

Comedia se încheie cu un cîntec de lume *(song)* al bufonului. Din ficțiune sîntem aduși în realitate. Poetul ne-a purtat printr-un domeniu cu fapte de viață și visare lăsîndu-ne fiecăruia libertatea de a judeca aceste fapte cum am crede de cuviință. Se deslușește astfel înțelesul celei de a doua denumiri a comediei: *Cum doriți*.

Alături de *Mult zgomot pentru nimic* și de *Cum vă place*, *A douăsprezecea noapte* face parte din ceea ce s-a denumit „cele trei grații ale scenei engleze".

The Merry Wives of Windsor[1] (Nevestele vesele din Windsor, 1600—01) se numără între comediile shakespeariene printre cele mai populare și mai des reprezentate pe scenele din lume. Tradiția pretinde că ar fi fost scrisă în două săptămîni, din dorința și la ordinul reginei Elisabeta. Aceasta, cucerită de personajul Falstaff, așa cum apăruse în cele două părți ale dramei *Henric al IV-lea*, ar fi ținut să-l vadă și într-o postură de îndrăgostit. Faptul nu este în totul confirmat; multe din comentariile brodate pe marginea lui rămîn în genere neinteresante.

Subiectul folosește și combină întîmplări din două culegeri de povestiri italiene: *Tredeci piacevoli notte* de Giovanni Straparola și *Il Pecorone* de ser Giovanni Fiorentino. Atmosfera însă este engleză; feeria măștilor din partea finală are asemănări cu situații din *Visul unei nopți de vară*.

Pe o temă asemănătoare, inspirată probabil din aceleași povestiri italiene — îndrăgostitul care fără să știe își ia drept confident pe soțul femeii curtate — Molière va da la iveală mai tîrziu, în *Școala femeilor*, o comedie liniștită, dispunîndu-ne să o urmărim tot timpul cu un surîs delicat, agreabil și inteligent. La Shakespeare, tratarea temei poartă marca specificului elisabetan. Intriga e pusă în mișcare cu mijloace excentrice, cu colorituri de carnaval, cu lux de personaje, cu treceri rapide dintr-un loc în altul (un interior burghez, o tavernă, un parc sau o stradă din Windsor, o pădure ș.a.), cu complicații căutate, cu travestiri surprinzătoare, cu nesfîrșite jocuri de cuvinte, cu scene de muzică și de balet, cu încheieri ca de sarabandă.

Comedia împletește două intrigi: aventura amoroasă a lui Falstaff și căsătoria Annei Page.

Falstaff, în căutare de fonduri, hotărăște să curteze două neveste de burghezi, pe doamnele Ford și Page. Le adresează scrisori de dragoste cu conținut identic. Pentru a se răzbuna, acestea simulează că îi primesc demersurile. Dar fiecare din întîlnirile spre care Falstaff se îndrepta cu aere de triumfător se va solda pentru el cu demascări și situații tragicomice.

La mîna Annei Page aspiră trei pretendenți: doctorul Caius (favoritul mamei), Slender (agreatul tatălui) și Fenton (alesul fetei). Pînă la sfîrșit, bineînțeles, acesta va fi învingătorul.

Gelozia domnului Ford, ca și punerile la cale ale celor două neveste sînt conduse cu vioiciune, îndemînare și comunicativitate. În persoana judecătorului Shallow (nume caricaturizat; în traducere: minte goală), comentatorii deslușesc aluzii satirice la adresa lui sir Thomas Lucy, pro-

[1] Titlul exact, apărut în edițiile *in quarto* din 1602 și 1619, este: *A Most Pleasant and Excellent Conceited Comedy of Syr John Falstaff and the Merry Wives of Windsor*.

https://biblioteca-digitala.ro

prietarul domeniului Charlecote pe care tînărul William ar fi fost prins, cu decenii în urmă, în flagrant delict de braconaj. În ce-l privește pe Falstaff, dimensiunea lui comică nu mai are forța și expresia din dramele istorice, deși jovialitatea, amoralitatea și foamea lui truculentă de voluptăți sînt aceleași.

Asupra acestei chestiuni s-a discutat mult. Diferite comentarii pretind că Shakespeare nu s-ar fi simțit la largul său punîndu-și personajul în noua postură. Mai mult decît atît: comentariile amintite regretă că poetul a consimțit la o asemenea convertire, de natură să-l reducă pe Falstaff, personajul din cronica Angliei, la proporții de bufon într-o comedie cu subiect burghez. De asemenea, există impresia că poetul ar fi concedat la scene de spectaculozitate superfluă, în special în ultimul act, pentru ca reprezentația să se poată termina pe gustul curții, cu scene de bal mascat, cu jocuri pantomimice, cu delectări fastuoase, cu cortegii de apariții fantastice.

Era firesc ca acest gen de spectacol, atît de specific elisabetan ca idee și realizare, atît de aplaudat în epocă, să convină și curții. Shakespeare însă nu aceasta a avut în vedere. Mai presus de orice s-a condus de fantezia lui poetică, așa cum a procedat și în *Visul unei nopți de vară.*

11. Comediile amare

The Merchant of Venice (Negustătorul din Veneția, 1596) întrunește trei serii de elemente: tragice, romanești și comice. Finalul dă satisfacție generală și, mai cu seamă, consacră triumful unei idei de umanitate. Dar înainte de a se ajunge la acest deznodămînt — notăm că ultimul act are în totul notă de joc și de șăgălnicie comică — acțiunea piesei ne poartă prin încleștări tragice, cărora pentru moment nu le-am putea prevede altă dezlegare decît catastrofa.

Ne aflăm la Veneția, în plină ambianță renascentistă. Simțim în jurul nostru mișcare intensă: oameni, mărfuri, corăbii care acostează încărcate la chei, încheieri de tranzacții și jocuri de bursă, agitație cosmopolită, conflicte de rasă, încrucișări de interese și în același timp fast, muzică, poezie, iubire, aspirație intensă la viață și la bunurile ei.

În acest cadru se împletesc ca într-o frescă naturală a vieții de toate zilele trei acțiuni distincte: dragostea lui Bassanio pentru Porția, iubirea dintre Lorenzo și Jessica, conflictul dintre Antonio și Shylock. În centrul lor se află pasiunea răzbunătoare a acestuia din urmă. Antonio e pus în situația să nu poată plăti la termen o sumă de bani pe care o împrumutase pentru a veni în ajutorul prietenului său Bassanio. Zaraful evreu Shylock înțelege să-și execute debitorul în mod necruțător, în litera strictă a convenției încheiate. Și anume: neonorarea la termen a creanței trebuia despăgubită cu o livră de carne tăiată pe viu din trupul datornicului. Antonio semnase o asemenea convenție cu inima ușoară, știindu-se solvabil și considerînd-o din partea creditorului său drept un simplu joc. Zadarnic prietenii lui Antonio oferă zarafului despăgubiri înzecite. Legea e de partea acestuia. În ura sa față de Antonio înțelege să se prevaleze de ea cu hotărîre. Situația va fi salvată de Porția, prin inteligența și umanitatea ei. Aceasta, travestindu-se în tînăr jurist, susține argumentarea: într-adevăr, creditorul

https://biblioteca-digitala.ro

are drept la livra de carne vie, dar pentru că în convenţie nu se stipulează mai mult, această bucată de carne, ca să nu devină crimă şi să fie sancţionată în consecinţă, trebuie tăiată în aşa fel încît să nu se prelingă nici măcar un strop de sînge. Shylock părăseşte judecata înfrînt şi cu o lecţie şi o experienţă intimă menite să-l readucă în umanitate.

Tema — ne amintim — am întîlnit-o şi în celebra piesă a lui Marlowe. Acolo, în personajul Barrabas, setea de aur şi dorinţa de răzbunare erau duse pînă la pragurile lor de sus. La Shakespeare, personajul principal, după ce o seamă de momente a susţinut încordări tragice, sfîrşeşte în situaţii de comedie, aproape de farsă.

Un timp ne dă impresia că ar fi muncit de complexe dureroase, descumpănitoare. Banii, propriu-zis, par a-l interesa mai puţin. Principalul este să se răzbune împotriva lui Antonio pe care îl ura, ştiindu-l mai respectat, mai iubit, mai om, împrumutînd fără dobîndă. Îşi închipuia că îi dispreţuieşte rasa, şi că îl dispreţuieşte şi pe el ca individ. Încearcă să-şi apere această ură invocînd în favoarea ei argumente umanitare. În scena judecăţii îl înfruntă pe doge, întrebîndu-l dacă în raporturile cu sclavii săi se consideră mai echitabil. În ce priveşte procesul său intim, îşi ia apărarea după cum urmează:

Dacă altceva nu va hrăni, va hrăni răzbunarea mea! El m-a terfelit; m-a păgubit cu o jumătate de milion; a rîs de mine cînd pierdeam; m-a luat în zeflemea cînd cîştigam; a hulit neamul meu; mi-a zădărnicit afacerile; m-a răcit de prieteni; mi-a aţîţat duşmanii!... Şi pentru care cuvînt?... Pentru că sînt evreu!... Evreul n-are ochi?... Evreul n-are mîini, organe, nu e slab, şi nu e gras, n-are simţuri, dureri şi patimi?... Nu se hrăneşte şi el cu aceeaşi hrană? Nu-l răneşti cu aceleaşi arme?... Nu zace de aceleaşi boli? Nu se vindecă cu aceleaşi leacuri? Nu-i e cald şi nu-i e frig şi lui, tot vara şi tot iarna, ca şi creştinul?... Dacă mă înţepi, nu sîngerez? Dacă mă gîdili, nu chicotesc? Dacă îmi dai otravă, nu mă sfîrşesc?... Şi dacă voi ne asupriţi, nu ne răzbunăm?[1]

(ACTUL III, SC. 1)

Pe măsură ce ne apropiem de sfîrşitul piesei, personajul pierde din măreţia lui sumbră. Îi descoperim trăsături ridicole şi groteşti. E zgîrcit; în manifestările lui ne apare mic, meschin, contrazicînd prin mediocritate accentele de vindicaţie şi de vigoare pasională de mai înainte; e mai bătrîn parcă decît anii pe care îi are. În felul cum se vaită de pierderea obiectelor de preţ pe care i le răpise Jessica ori în bucuria resimţită că l-a ruinat pe Antonio, personalitatea sa devine atît de ştearsă încît trecerea în uitare apare ca o soluţie naturală.

Caracterul renascentist al piesei apare deopotrivă şi în mesajul ei moral. Triumfă viaţa, dragostea, dreptatea, natura umană; împotriva prejudecăţilor, fie ele cît de înrădăcinate, se poate lupta; clemenţa, departe de a însemna slăbiciune, poartă în ea tării şi înţelesuri peremptorii. Porţia ni le defineşte:

Evreul se cuvine s-aibă milă...
.....
De felu-i, mila slobodă-i de silă.

[1] Traducere de Gala Galaction. *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., Buc., 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

Ea picură din cer, ca ploaia lină,
Pe joasele cîmpii, de două ori
Cu binecuvîntarea: celui ce dă,
Și celui ce primește. Puternică
Între puternici, ea-i stă mai bine
Monarhului, pe tron, decît coroana.
Crăiescul sceptru-nchipuie puterea;
E semnul respectului și-al slavei —
În care se îmbracă temerea de regi.
Dar mila întrece rostul sceptrului.
Sălașul ei e: inima crăiască.
Și lui Dumnezeu însuși e podoabă.
Puterea pămîntească seamănă
Cu cea dumnezeiască, mai cu seamă
Cînd mila se îmbină cu dreptatea.[1]

(ACTUL IV, SC. 1)

În această piesă sînt puse față în față cîteva situații autentice: dreptul individualist, șicanator, și morala înaltă reprezentată de Antonio; conflictul dintre aur și iubire; discrepanța dintre valoarea efemeră, fără preț, a lumii pozitive și iubirea privită ca valoare permanentă, cu înțelesuri supraterestre. Magia din final, în parcul castelului de la Belmont, reprezintă un „*happy end*", o încredere în armonia universală.

Much Ado About Nothing (Mult zgomot pentru nimic) pune în mișcare personaje și situații de tipul celor întîlnite în comediile amintite anterior.

Claudio, un tînăr senior din Florența, prețuit pentru meritele sale și favorit al lui don Pedro, principele Aragonului, e logodit cu Hero, fiica lui Leonato, guvernatorul Messinei. Don Juan, bastard, fratele vitreg al principelui, făptură muncită de invidii și de complexe mizantropice, stăpînit pînă la invertire morală de plăcerea de a face rău, pregătește o intrigă criminală. Acuză pe Hero de duplicitate și necredință față de logodnicul ei, punînd-o în neputință de a-și dovedi nevinovăția. Claudio și protectorul lui dau crezare calomniei, alunecînd astfel în cursa întinsă de don Juan. În biserică, în fața altarului, chiar în momentul cînd trebuia să înceapă celebrarea căsătoriei, Claudio își acuză mireasa într-un potop de cuvinte insultătoare. Gestul produce rumoare. Invitații se retrag consternați. Leonato este răvășit de surprindere și durere. Hero nu are în apărarea ei decît strigătul patetic al bunei-cuviințe:

...O tată,
De poate cineva să dovedească
Ce-aș fi vorbit, la ceas nepotrivit,
Cu vreun bărbat... sau că-aș fi stat de vorbă
Ieri noapte cu o ființă omenească,

[1] Traducerea citată.

https://biblioteca-digitala.ro

Alungă-mă, urăște-mă, mă pune
La cazne pîn-la moarte.[1]

(ACTUL IV, SC. 1)

Hero leșină. O clipă, cei de față au chiar impresia că și-a dat sfîrșitul. Părintele Francesco, intuind că în privirea de atîta uimire și disperare a fetei nu putea să existe minciună și perfidie, ia măsuri care să grăbească reabilitarea necesară înainte de a se produce catastrofa. Doi paznici care au surprins convorbirea dintre oamenii lui don Juan, plătiți de acesta să execute mîrșăvia, restabilesc adevărul. Calomnia îndepărtîndu-se, face loc remușcării. Situația se înseninează. Toți, și mai cu seamă Claudio, înțeleg că s-a făcut mult zgomot pentru nimic. Tinerii se căsătoresc; există presimțirea că nimeni și nimic de acum înainte nu ar mai putea să le tulbure fericirea.

În raport cu ceea ce ar fi datoria unui principe, în calitatea lui de protector, don Pedro dă dovadă de judecată grăbită, puțin profundă. Claudio, ca îndrăgostit, are o naivitate oarecum vinovată. Pornirea spre rău a lui don Juan nu apare îndeajuns de motivată. Însăși inocența lui Hero ar putea să ne pară prea lipsită de instinctul de apărare. Totuși piesa nu alunecă în convenționalism; există în ea momente de autenticitate psihică și de adevăr moral care îi asigură omenescul. Iată, de exemplu, cuplul Benedick-Beatrice. Întreaga manifestare a celor doi parteneri încîntă. Prietenii lor inventează tot felul de stratageme pentru a-i îndrăgosti unul de altul. În realitate, cei doi tineri se iubesc, fără însă a-și mărturisi aceasta. Partida, de fapt, e cîștigată. Dar pînă să se dea pe față, asistăm la duelul lor grațios, întregind admirabil peisajul variat al dragostei: el, un celibatar spiritual, puțin sceptic, ea cu ascuțimi fine, delicat malițioase. În ce-l privește pe părintele Francesco, felul cum înțelege că dovezile adevărului sînt mai ales de ordin sufletesc, imponderabil, merită scos la lumină.

Mă ascultați o clipă și pe mine,
Căci, de-am păstrat atîta timp tăcerea,
Și toate le-am lăsat în voia soartei,
E c-am voit s-o cercetez pe față.
Pe fața ei, roșeața s-a-ntîlnit
Cu îngereasca nevinovăție:
Roșea, pălea... Din ochii ei țîșnea
O flacără, de parcă-ar vrea să ardă
Minciunile de principi ridicate
În contra feciorlei ei, curate.
Spuneți-mi că-s smintit; să nu vă-ncredeți
Nici în învățătura mea, și nici
În lunga mea deprindere a vieții,
Ce-a pus pecetea ei pe-nvățătură.
Să nu vă-ncredeți nici în vîrsta mea,
Și nici în harul meu, și nici în rasă
De nu-i nevinovată-această fată,
Cu-atîta nedreptate osîndită.[2]

(ACTUL IV, SC. 1)

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.
[2] *Id.*

https://biblioteca-digitala.ro

Piesa cuprinde momente de tensiune tinzînd parcă s-o transforme în tragedie. Am putea să măsurăm în ea limita pînă la care o creație comică poate primi și asimila elemente tragice. În totalitate însă își păstrează frăgezimea, scînteierea, agilitatea jocului spiritual. Găsim în ea și o satiră, să zicem la adresa unor maniere aristocratice depășite (dragostea de curte), și o pledoarie caldă, pătrunzătoare, în favoarea grației și a demnității sufletești.

All's Well that Ends Well (Totu-l e bine ce sfîrșește bine, 1601—03) are ca temă dragostea salvată prin suferință și virtute. Motivul principal e luat dintr-o povestire a lui Boccaccio (9, III); se împletește însă cu elemente și ecouri medievale din poezia epică franceză. Cadrul, numele personajelor, desfășurarea generală a fabulei, stilul nobilitar practicat de eroii piesei, toate acestea au tinctură franceză. Acțiunea cuprinde întîmplări și episoade de tipul celor întîlnite adesea în povestirile de curte preluate și modificate de Renaștere în spiritul ei. Un motiv paralel apare și la Lope de Vega, în *La hermosa aborrecida*. Cităm: un rege bolnav, fără nădejde de a mai fi salvat, lecuit totuși în mod miraculos de o fată tînără, fiica unui medic vestit, deținătoare prin virtute și pietate filială a mai multor secrete din meșteșugul acestuia; o dragoste curată, clădită pe înțelepciune și putere de abnegație, dar neînțeleasă și respinsă cu ingratitudine de acela căruia i se adresa; un tînăr nobil și înfumurat, peripeții, substituiri, înscenări, puneri la cale, dezvăluiri neașteptate în momente salvatoare, recunoașteri fericite, toate făcînd lumină într-o situație ce părea pierdută și aducînd reparații meritate.

Principala atenție în această comedie se concentrează asupra Elenei. Critica o așază printre cele mai definite caractere feminine din galeria shakespeariană. În ceea ce gîndește și întreprinde pune umanitate și noblețe, aduce în iubirea ei credință și devoțiune; e convinsă că prin stăruință și dăruire va face din ușuraticul Bertram un om; își apără iubirea cu o tenacitate tăcută, avînd convingerea că fericirea ei poate fi condiție pentru fericirea celuilalt; își îndură suferința cu înțelegere și iertare. S-ar părea că în inițiativele ei există un anume orgoliu, că în felul cum își proclamă modestia virginală există accente de trufie, că din tactică își pune partenerii în fața faptului îndeplinit; dar toate acestea se alungă, se corectează armonios și uman prin tonul patetic, prin unda de tandrețe de care sînt străbătute, prin viziunea de viață ce transpare din ele. Cinicului Parolles, una din cele mai curioase întruchipări ale nemerniciei, sfătuitorul de tristă inspirație al lui Bertram, îi declară:

Vreau să-mi păstrez o inimă fecioară.
Stăpînul tău într-însa va găsi
O mie de iubite... și o mamă...
Un phenix, o prietenă, o zînă,
O călăuză, un dușman, un sfetnic,
Un suveran și, veșnic, un tovarăș.
Umilă năzuință... umilința
Lui mîndră... discordanta-i armonie,

https://biblioteca-digitala.ro

Plăcuta lui discordie... credința-i,
Atît de dulcea lui nefericire,
Și-o lume-ntreagă plină de-alintări
Suave, creștinești, duios șoptite
De Cupidon, cu ochii lui șăgalnici...
Acum va fi... Și nu știu ce va fi...
Călăuzească-l Domnul! Curtea e
Prilej de învățătură...[1]

(ACTUL I, SC. 1)

The Famous Historie of Troylus and Cresseid (Troilus și Cresida, 1601—03) continuă să dea de lucru istoriei și criticii literare. Avem de-a face cu transpunerea pe scenă a unei legende fanteziste, de provenienţă medievală, folosind personaje și situaţii din războiul Troiei, pînă la un punct putînd să pară o parodie a *Iliadei*. E posibil ca Shakespeare să mai fi avut la îndemînă și alte izvoare: un poem al lui Chaucer, un popular roman în versuri al lui Lydgate *(History of Siege and Destruction of Troy)* și, bineînţeles, traducerea lui Chapman a *Iliadei*. Într-o ediţie din 1609, piesei i se spune și *istorie*, și *comedie;* mai tîrziu, într-un *folio* din 1623, va fi denumită *tragedie*. Astăzi încă e greu s-o așezăm într-o rubrică anumită. E posibil ca unele anacronisme — de exemplu: numele lui Aristotel invocat de Hector, certîndu-și fraţii pentru nestăpînirea lor pasională — să aibă caracter voit, de altminteri ca și în alte piese ale lui Shakespeare. Presupunerea că acestea ar proveni din interpolări sau amestecuri agramate ale copiștilor e o simplă conjectură. Opera a fost scrisă în grabă; există în ea, deopotrivă, sclipiri de geniu și trăsături discutabile.

Măreţia clasică din poemul homeric e transformată aici în joc și persiflare. Războiul Troiei e tratat într-o lumină minimalizantă, fie ca o sacrificare inutilă de vieţi omenești, fie ca o expediţie neserioasă, de carton, cu momente în care cele două tabere în luptă își fac reciproc amabilităţi convenţionale, toate ridicole. Caracterele personajelor apar cu îngroșări de caricatură. Ahile, îmbătat de glorie, se îngîmfă; e brutal, orgolios și egoist; are gesturi de lașitate. Aiax, nu mai puţin, se izolează disprețuitor în cortul lui ori își desfășoară în văzul tuturor delirul lui de grandoare, își ia aere de profet; în complicitate cu Tersit inventează calomnii pe seama tovarășilor lui de luptă. Patrocle se dedă la îndeletniciri minore, compromiţătoare, devenind un fel de bufon al viteazului său prieten. Paris nu se ridică cu nimic peste un banal și ușuratic cuceritor de inimi. Menelau e „încornoratul" iar Elena „prostituata". Nestor, căruia nu i se ia înţelepciunea lui proverbială, e înfăţișat totuși ca un bătrîn cam astmatic, cu ticuri și manii. Despre Agamemnon, căpetenia aheilor, bufonul Tersit afirmă cu sarcasm că „nu are minte nici cît clei în urechi". Priam și Hecuba sînt doi părinţi obișnuiţi, cu sentimente umane, dar fără putere sublimă. Hector, viteazul, e pus să moară în mod mizerabil, fără putinţa de a se apăra, asasinat cu mișelie, nu doborît în luptă dreaptă. Ulise își cheltuiește inteligenţa mai mult ţesînd intrigi decît în servicii patriotice. Pandarus încarnează infamia, pe care de altminteri și-o proclamă cu voluptate. Cît privește pe eroii principali, aceștia sînt priviţi

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro

în lumină favorabilă. Ca apariții secundare, în poemele homerice, nu puteau să ofere aici material de parodiere. Cresida nu-și ascunde frivolitatea, încercînd să pară alta decît în realitate; iar Troilus — deși în destule momente l-am putea socoti un nătîng — întrunește în el trăsăturile unui tînăr sensibil, însuflețit de porniri generoase și cavalerești.

Scene mari, etern valabile prin adevărul și umanitatea lor — prietenia dintre Ahile și Patrocle, despărțirea dintre Hector și Andromaca, lupta corp la corp între principalii războinici din cele două tabere, căderea lui Hector ș.a. — sînt folosite în mare măsură ca pretexte de glumă și de parodie. Se stăruie tot timpul într-o atmosferă ironică, uneori cu notă grațioasă și binevoitoare, alteori sceptică și satirizantă pînă la grotesc. Există însă și momente în care gîndul superior se înalță cu demnitate și elocință, reinstituind linia clasică în drepturile sale. Iată, de exemplu, felul cum Ulise încheie pledoaria lui în favoarea ideii de autoritate:

Desfaceți, iată, lanțul ierarhiei
Și scrîșnetul i-l ascultați! Atunci
Se-nfruntă toate: apele în clocot
Se-nalță peste țărmuri, prefăcînd
Întreg pămîntul într-un boț de mîzgă:
Puterea-l asuprește pe cel slab,
Iar fiul crud și-omoară tatăl; sila
Devine drept — nu, drept și nedreptate,
A căror sfadă mijlocind, dreptatea
Își pierde numele cu-al lor o dată.
Atuncea toate se petrec în silă,
Acestea-s bunul-plac, iar bunul-plac
În poftă, lupul veșnic stînd la pîndă,
Ce, sprijinit de bunul-plac și silă
Își face din întreaga lume pradă
Și-apoi se-nghite singur. Agamemnon,
Acesta este haosul ce crește
Cînd ierarhia e înlăturată;
Nesocotirea ei, pînă la urmă,
Ne poartă pasul îndărăt, cînd tocmai
Voiam să urce-o treaptă. Generalul
E pizmuit de cel mai jos cu rangul,
Acesta de acel mai jos cu-o treaptă,
Și astfel toți, cu chipul supt și palid,
Luînd pilda primului pizmaș, se simt
Cuprinși și ei de frigurile pizmei.
Aceste friguri fac să stea-n picioare
Cetatea Troiei. Nu tăria ei,
Ci slăbiciunea noastră o păzește.[1]

(ACTUL I, SC. 3)

Comentariile făcute asupra piesei de-a lungul secolelor nu sînt întotdeauna de acord. S-a manifestat și surprindere, concretizată în întrebări ca aces-

[1] Traducere de Leon Levițchi, în *Opere*, VIII, București.

https://biblioteca-digitala.ro

tea: de ce poetul a ales ca motiv de parodiere tocmai un text clasic atît de venerabil? de ce feminitatea, în alte opere învăluită de poet în accente atît de pure, aici este împinsă în direcții frivole, amorale? de ce a lăsat ca asupra atîtor personaje să se întindă spiritul cinic și iresponsabil al lui Pandarus? etc.

În genere, aceste opinii se situează în marginea fenomenului shakespearian. Avem de-a face, în realitate, cu un pamflet al neîncrederii și al deziluziei. În opera poetului nu este singura de acest gen. *Troilus și Cresida* se găsește pe aceeași linie cu *Zadarnicele chinuri ale dragostei*; folosește elemente pe care le întîlnim și în alte piese, de exemplu în *Henric al V-lea* (scenele de tabără cu Bardolph), în *Totul e bine ce sfîrșește bine* (tot scene de tabără, dar cu implicarea motivului amoros), în *Măsură pentru măsură* (proxenetismul lui Angelo), în *Timon* (amărăciunea pe care i-o procură eroului ingratitudinea oamenilor) ș.a. Piesa — deși o anume discontinuitate între scenele troiene și cele grecești a sugerat supoziția că ar mai fi existat și un alt autor în colaborare — este pe de-a-ntregul shakespeariană.

E posibil ca Shakespeare să fi intenționat o satiră a războiului: o dată cu Ahile sînt ridiculizați și Agamemnon, Aiax, Diomede, Nestor, toți ca războinici; șireteniile lui Ulise și bufoneriile lui Tersit ar arăta ce se poate ascunde sub aparențele onoarei cavalerești. S-a spus, de asemenea, că Shakespeare ar fi pus în cauză secolul său, în speță diferite personalități din lumea politică și literară, gata să sacrifice onoarea pentru beneficiile puterii, dispuse ca pentru obținerea și păstrarea acesteia să întrebuințeze orice mijloace. S-ar putea ca în piesa lui poetul să fi inclus unele reflexe din gîndirea lui Francis Bacon cu privire la *idoli* și la dărîmarea lor. Oricum, e limpede că ironia se îndreaptă spre unele accente de infatuare ale Renașterii. Poziția lui Shakespeare față de ideologia renascentistă poate fi încă obiect de investigații, revizuiri și interpretări inedite.

Cu înțelesurile controversabile, cu problemele pe care le lasă deschise, piesa denotă în ce măsură poetul era o natură complexă, putînd să adore înălțimile și valorile consacrate, gata însă și de răzvrătiri neconformiste.

Measure for Measure (După faptă și răsplată, 1604—05) întrunește în ea trăsături multiple. E tragedie, prin fatalitatea ce apasă asupra unei ființe nevinovate; dramă, prin situațiile de ipocrizie, desfrîu, cruzime, injustiție și iresponsabilitate morală întîlnite în episoadele acțiunii; comedie, prin limpezirile și iertările care încheie optimist piesa. Sfîrșitul poate părea banal; aduce faptele la nivelul unei comedii domestice. Piesa însă contează prin fosforescența ei filozofică. Coleridge o consideră drept cea mai dureroasă din toată creația shakespeariană; Pater recunoaște în ea „expresia fundamentală a gîndirii etice a poetului"[1]. E o comedie, în care însă putem simți un tragic stăruitor al existenței umane. Aduce pe scenă personaje care exprimă natura umană obișnuită; nu ne pune în față caractere excepționale, ci făpturi în care viața a sădit doruri și porniri inerente; totuși, ca forță de interpretare morală, i se recunosc proporții și înțelesuri vecine cu acelea din *Hamlet*. Ca și aici apar afecțiuni statornice, pasiuni, mari îngîndurări, virtuți și păcate, chemarea eliberatoare a morții, cu deosebirea că atmos-

[1] Eseul *Măsură pentru măsură*, în volumul *Eseuri literare*, selecție și traducere de Virgil Nemoianu, E.L.U., Buc., 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

fera în care toate acestea sînt puse să plutească nu mai este tot timpul sumbră, ci cuprinde în ea lumini și putere visătoare.

Vincentio, ducele de Viena, pretextînd o plecare peste granițe pentru treburi politice, lasă în locul său pe Angelo, un nobil cu reputație de păzitor drept, sever, al legilor și al moravurilor. De fapt, era în joc o stratagemă. Ducele trecea astfel pe seama altuia aplicarea unui număr de pedepse aspre pentru delicte de corupție și imoralitate; deopotrivă, voia ca la adăpostul anonimatului să-și dea seama de felul cum se împărțea dreptatea în țară.

Ca guvernator, Angelo se dovedește energumen și intolerant. Osîndește la moarte pe Claudio, un tînăr nobil, pentru vina de a fi devenit tatăl unui copil înainte de împlinirea formelor matrimoniale. Isabella, sora osînditului, părăsește mănăstirea unde își făcea noviciatul pentru a-i salva viața. Îi imploră lui Angelo în genunchi grațierea fratelui. Frumusețea tinerei fete îl tulbură pe guvernator. Drept preț al înduplecării, îi va cere castitatea; este însă o condiție pe care Isabella nu putea să i-o accepte. Intriga continuă. Angelo respecta litera legii, nu și spiritul ei. Vincentio care între timp, deghizat în călugăr, își dădea seama de tot ce se petrece, ia măsuri ca viața lui Claudio să fie pusă la adăpost. Dezvăluie mîrșăvia lui Angelo; îi aduce la realitate pe impostori și intriganți; restabilește un climat de încredere și de ușurare sufletească. Îi va ierta cu clemență pe toți, după ce mai întîi îi va fi adus în situația ca fiecare să-și recunoască nemernicia.

Poetul a avut în vedere cîteva modele: o povestire a lui Cinthio (*Promos și Casandra)*, o nuvelă de Boccaccio *(Tancred din Salerno)*, o povestire a lui Whetstone *(Heptameronul întîmplărilor orășenești)*; în raport cu acestea, piesa lui Shakespeare se înscrie pe o treaptă superioară de noblețe, frumusețe și gîndire.

În textul vechi, Angelo apărea ca o întrupare absolută a răului. Shakespeare însă transformă aceasta într-un proces cu subtilități și abisuri. Decăderea guvernatorului s-a produs brusc; este cu atît mai totală, va aduce cu atît mai mult tragism în cugetul său de judecător auster, cu cît s-a dezlănțuit în prima sa întîlnire cu puritatea supremă a tinerei fete. La început, Isabella, cu renunțarea ei la lume, cu trăsături de făptură „sfințită și învăluită în ceruri", poartă cu ea semne de liniște, de plutire deasupra tumulturilor, de împăcare cu viața. Dar trebuind să intre în vîrtejul unei lupte, puterile ei refulate ies la lumină. Izbucnește, devine aprigă și răzbunătoare, se înalță cu impetuozitate deasupra convențiilor, intuiește cu pătrundere, capătă putere bărbătească, dezvoltă elocință, devine coloană ridicîndu-se dreaptă deasupra unor nesfîrșite fragilități omenești. Claudio, o clipă, se bucură la gîndul că și-ar putea redobîndi viața. Nevoia de a trăi îi era atît de mare, încît pentru moment nu-și dă seama de ce ar fi însemnat supunerea la condiția impusă de Angelo. Se agață instinctiv de viață. Cazuistica înțeleaptă a călugărului îl irită. E revoltat la gîndul că prețul salvării va trebui să fie necinstirea surorii sale; dar tot atîta îl revoltă și gîndul de a-și petrece tinerețea în închisoare și de a merge prematur la moarte. În cele din urmă va înțelege că trebuie să-și accepte soarta. Toți în jurul său, cunoscuți și necunoscuți, îi vorbesc despre moarte. Ideea acum îi pare familiară. S-ar putea ca în resemnarea lui să existe și o bună parte de orgoliu. Nu este însă mai puțin adevărat că graiul simplu al Isabellei, încărcat de poezie, de

https://biblioteca-digitala.ro

adevăr și de puterea aceea a tinereții de a pătrunde dreptatea lucrurilor, i-a arătat că viața plătită cu prețuri abjecte nu poate avea farmec. Din clipa în care în sufletul lui s-a făcut lumină, nimic nu-l mai sperie; e gata să-și înfrunte soarta, să-și trăiască suferința, să-și păstreze ochii deschiși în fața ororii ce-l așteaptă. S-ar fi putut foarte bine ca acea suspendare de ultimă clipă a sentinței să nu intervină; ce interesează e că prăbușirea lui în moarte ar fi avut loc într-o apoteoză de poezie. Pater, în eseul amintit, precizează: „și fără întîmplătoarea suspendare a sentinței s-ar culca în țărînă ca o floare a tinereții aurită, trîndavă, ce-i drept, dar purtînd pe buze cuvintele cele mai elocvente poate ale lui Shakespeare".

Piesa a fost scrisă curînd după urcarea pe tron a lui Iacob I, într-un moment cînd opinia publică avea motive să se întrebe dacă dobîndirea autorității poate să schimbe sau nu caracterul omului în cauză. Acțiunea e pusă să se petreacă la Viena; dar în tabloul de moravuri zugrăvit pot fi recunoscute situații contemporane din viața societății engleze. Comportarea lui Angelo, o dată devenit guvernator, ridică într-un mod surd și chestiuni de ordin general, cu înțelesuri de psihologie și filozofie politică. Trebuie ca puterea să se definească prin cruzime și rigiditate, ori mai degrabă titularii ei trebuie să exploreze în natura umană, descoperind în aceasta virtuți regeneratoare? Trebuie ca justiția să urmeze o lege a talionului — *măsură pentru măsură, după faptă și răsplată* — ori să se înalțe deasupra ei, admițînd că puterea de a ierta poate însemna deopotrivă o pedeapsă? Trebuie ca judecătorul să se considere din altă substanță decît acela pe care îl judecă, ori să reflecteze neîntrerupt, cu pătrundere, la cîte trăsături comune are sau ar putea să aibă cu acesta?

Timon of Athens (Timon din Atena), ultima din seria acestor drame pasionale, a fost scrisă în colaborare, probabil cu George Wilkins. Subiectul combină elemente din *Viețile* lui Plutarh, dintr-un dialog de Lucian și dintr-o piesă rămasă anonimă *Timon*, scrisă înainte de Shakespeare. Critica nu a putut stabili cu precizie în ce fel cei doi colaboratori și-au distribuit rolurile; partea de profunzime, oricum, îi aparține lui Shakespeare. Prin problema sufletească de care este frămîntat, Timon se înscrie în familia de spirite în care înaintea lui i-am întîlnit pe Antonio, pe Coriolan, pe Lear, toți trădați de oameni și de asigurările acestora.

Acțiunea e simplă. Propriu-zis, ea constă mai mult dintr-un studiu de caracter. Timon se dăruiește cu prietenie oamenilor. Nu cunoaște însă lumea, după cum nu se cunoaște nici pe sine. Nu știe să descopere și să deslușească răul din inima oamenilor; de aceea va rămîne străin de înțelesul adevărat al bunătății. De generozitatea lui profită paraziții și mincinoșii. Își risipește averea în gesturi gratuite, în filantropii inutile. Rupt cum este de realitate, deopotrivă, nu distinge nici virtutea umană. Cînd servitorul lui va încerca să-i aducă adevărul mai în față, Timon, rămînînd străin de intenția acestuia, aproape că îl respinge. Curînd, așa cum de altminteri era de așteptat, i se răspunde cu ingratitudine și răutate. Nepregătit pentru o asemenea lovitură, neștiind cum s-o întîmpine, Timon vede în ea o catastrofă. O dată cu prăbușirea încrederii în oameni se prăbușește și el. Blestemă, neagă, izbucnește în imprecații, se revoltă împotriva întregii umanități, alunecă într-o mizantropie profundă. În mod brusc, vechiul miraj încărcat de vis și culoare devine

https://biblioteca-digitala.ro

întuneric, neant. Suferința îi tulbură mintea, îi modifică sufletul. Era obișnuit să n-o prevadă; cînd se ivește, în fața ei e dezarmat. Departe de a-și stăpîni pasiunea, îi cade pradă; în mîinile ei pare o jucărie. Întocmai ca pe regele Lear îl izbesc și pe el două furtuni: una din afară, a naturii, cu fulgere și trăsnete, alta din frămîntările lui de conștiință. Lui Alcibiade, care i-a rămas credincios și prieten, îi spune: „aș vrea să fii cîine, pentru ca astfel să te pot iubi puțin". Mai mult chiar decît atîta: îi declară anume că i-ar mai putea fi de vreun ajutor doar trădîndu-l. Din tot ce cuprinde sau ar putea să cuprindă umanitatea, Timon nu mai acceptă decît fapte în stare să-i confirme mizantropia. E singurul unghi sub care mai consimte să privească viața. Va rămîne în mizantropia lui pînă la sfîrșit. Moralmente e doborît de aceasta ca sub puterea unui destin.

Totuși, în această umbră compactă există și o geană de lumină, o undă de umanitate. Mînia lui Timon cuprinde atîta disperare pentru că la baza ei se află o bunătate naturală. Mai presus de orice, omul simțea nevoia de a iubi; devine mizantrop, nu pentru că aceasta ar fi fost fondul lui adevărat, ci pentru că dezamăgirile încercate l-au îmbolnăvit moralmente. Cînd întîlnește ochii înclăcrimați ai slujitorului Flavius și cînd la gestul de respingere aceștia îi răspund iertător, cu și mai multă durere, Timon scapă o exclamație sfîșietoare: „Desigur, acest om s-a născut din femeie!" În clipa aceea, putem spune, mizantropia lui s-a lăsat învinsă. E o clipă de adevăr, cu scrutare pînă în adîncuri, care spune mult. Dovedește că omenescul nu moare niciodată de tot. Din moment ce a putut să biruie, fie și o singură clipă, înseamnă că în alte condiții ar putea să dăinuiască, repurtînd victorii definitive. Poetul, astfel, salvează și impune conceptul de umanitate. Fulgerul pe cer e trecător; denotă însă că lumina există.

Canavaua, ca și la *Negețătorul din Veneția*, e de comedie; dar prin studiul de caracter cuprins în ea, piesa are puncte de apropiere cu drama burgheză a condiției umane.

12. Ultimele comedii: regăsirea echilibrului pierdut

Pericles, Prince of Tyre (Pericle, principe din Tir, 1608—09), prezintă mai mult caracter de melodramă decît de comedie. Lui Shakespeare, propriu-zis, îi aparțin numai actele al III-lea și al V-lea; pentru celelalte se crede că ar fi avut colaboratori pe George Wilkins și William Rowley.

Atît la Globe cît și la Blackfriars, între anii 1608 și 1610, piesa a fost bine primită. Am greși totuși dacă am privi-o doar prin prisma unui spectacol de succes; peste o anume lipsă de omogenitate a compoziției, ca și peste unele lungimi în căutare de efecte dramatice, găsim în ea putere și patetism, vibrație înaltă, umanitate intensă.

La începutul fiecărui act, personajul Gower[1] — îndeplinind un rol asemănător cu acela al corului din dramele clasice—anunță evenimentele ce se

[1] E vorba de John Gower, poet englez din secolul al XIV-lea (1325—1408), care în *Confessio amantis*, poem de 30.000 de versuri imitat în bună parte după *Roman de la Rose*, povestește întîmplările lui Pericle sub titlul de *Apollonius din Tir*.

https://biblioteca-digitala.ro

vor desfășura pe scenă, subliniază pe cele importante și pregătește astfel pe spectatori să urmărească o acțiune pasionantă, în care sentimentele lor nobile vor fi puse la încercare. Aflăm din gura lui că povestea transpusă pe scenă se află de mult în memoria lumii: a fost cîntată la festinuri, a strălucit în mari serbări solemne, e spusă în multe case la gura sobei, a încîntat simțirea atîtor mari seniori și înalte doamne, ne îndeamnă să iubim gloria și are în ea un parfum de vechime care ne-o face cu atît mai scumpă, mai plină de înțelesuri. E povestea unei lupte interioare: drama unui cuget drept, nealterat de loviturile soartei și de răutatea semenilor săi.

Pericle, principele din Tir, este urmărit cu o ură necruțătoare de către Antiohus, tiranul Siriei, de cînd acesta îl știe în posesia unui secret teribil: legătura incestuoasă a tiranului cu propria-i fiică. Pentru a i se pierde urma, Pericle se expatriază, lăsînd tronul în seama credinciosului Helicanus. Rătăcește din țară în țară; întîmpină furtuni uriașe; cunoaște naufragii; în toiul unei asemenea dezlănțuiri își pierde soția; nu mai știe nimic de soarta copilei lui, născută în momente dramatice. E pradă unei tristeți sfîșietoare. Dar cînd totul părea pierdut, Pericle, cu deznădejdea că nu ar mai avea ce să aștepte de la viață, își regăsește fiica în persoana unei fete tinere care îi uimea pe toți în jurul ei prin frumusețe, înțelepciune și virtute. Află că și soția sa nu pierise în valuri ci fusese salvată, iar din țară i se aduce vestea că în lipsa lui devotatul și loialul Helicanus condusese treburile țării bine. Își alege ca urmaș pe Cerimon, un tînăr pe cît de învățat tot pe atît de înzestrat și sufletește. Revine în viață întărit moralmente, cu o satisfacție în plus: aceea a fericirii cucerite prin suferință și abnegație.

În *Cymbeline* (1609—10), poetul combină — poate nu atît pe gustul lui propriu-zis cît pe acela al publicului elisabetan doritor de peripeții bogate și de epiloguri melodramatice — un fragment de istorie britanică extras din cronica lui Holinshed cu tema castității pusă pe nedrept la îndoială, frecventă în povestirile italiene. Acțiunea e încărcată, stufoasă, cu unele situații forțate și coincidențe neverosimile. Posthumus, ca psihologie, se aseamănă cu Othello; se încrede pe deplin în virtutea soției sale; primind pariul propus de Iachimo, cînd intrigantul îi întinde probele sale smulse prin infamie se prăbușește totul în el. Iachimo — un Iago minor — are în el înclinarea și voluptatea răului. Se îndîrjește în acțiuni absurde și amorale. Cînd își vede planurile contrazise și demascate prin mersul faptelor, cu vanitatea rănită, își pierde măsura și stăpînirea de sine. La sfîrșit dă pe față întreaga mîrșăvie a faptei sale.

Cymbeline, un rege britanic în vremi îndepărtate, ca și Lear, este un monarh în sufletul căruia prezumția puterii a produs goluri de înțelegere. Este gata de aceea să judece în mod sumar, după simple aparențe, și să creadă că poate guverna fără a-i înțelege pe oameni, fără a pătrunde mai adînc în inimile lor. Belarius, frate bun cu contele Kent din *Regel Lear*, e devotat pînă la jertfa de sine; puterea lui de iertare înnobilează totul, chiar și ingratitudinea ori rătăcirea aceluia căruia i-o dedică. În centrul piesei se află Imogena, femeie tînără, bravă, credincioasă, adusă în situația de a se apăra singură, doar cu armele ingenuității și ale bunei sale credințe, împotriva unor mistificări puse la cale cu inconștiență și aberație morală.

https://biblioteca-digitala.ro

Putem avea impresia — mai ales referindu-ne la personajul principal — că poetul se repetă. Imogena, anume, ar reedita acea împletire de grație și de forță, de resemnare și de inițiativă, pe care în situații diferite am întîlnit-o la mai multe din personajele lui feminine: Julieta, Desdemona, Silvia, Porția, Rosalinda, Elena, Viola, Isabella, Marina ș.a. Este totuși o repetare ce nu ne contrariază pentru că nu alunecă în vreun manierism, ci pornește din structura spirituală a poetului, și pentru că acest omagiu pe care Shakespeare îl aduce neîncetat eternului feminin nu se oprește la adulări madrigalești, nici la unele mode renascentiste, ci pune în cauză probleme și lupte de viață, rezistențe morale, devotamente și dăruiri inspirate.

The Winter's Tale (Poveste de iarnă, 1610—11) a trezit adesea critici aspre. Spicuim din acestea: subiect confuz, complicat, cu lungimi și speculări melodramtice; amestecuri arbitrare de situații tragice cu momente de sarcasm comic și idilism pastoral; psihologii excesive, cu salturi bruște de la starea normală la cea de exaltare ori de la pornirea furioasă la cea de reculegere blîndă și resemnată; combinări de motive și elemente din izvoare diferite, fără legături ori afinități între ele (un roman contemporan de Greene, *Odiseea*, *Arcadia* de Sidney, *Amadis de Gaula*, legende, piese din repertoriile vremii ș.a.), anacronisme (evenimente de caracter medieval raportate la epoci mitologice), nepotriviri geografice (Boemia... cu țărmuri la mare) ș.a.m.d. Toate însă rămîn secundare în raport cu frumusețea poetică a piesei, cu tainele ei de viață și cu mesajul moral cuprins în acestea.

Leontes, regele Siciliei, și Polixenes, regele Boemiei, se cunosc din copilărie și se iubesc ca frații. La un moment dat, prin mintea lui Leontes străfulgeră bănuiala că soția sa Hermiona îl înșală cu Polixenes. Din simplu *tremor cordis*, cum părea la început, această bănuială devine vertiginos obsesie și suferință. Leontes alunecă în cruzime și demență. Nimic, nici povețele sfetnicilor, nici rugămințile devotaților, nici mîngîierea și protestele opiniei publice nu-l mai rețin din dezlănțuirea lui răzbunătoare. Urzește în taină uciderea prietenului său, care însă, prevenit de Camillus, va izbuti să se salveze; se înstrăinează de toți care încearcă să-l scoată din rătăcire; își trimite soția în închisoare și o denunță oprobriului public; aduce disperare în cugetul fiului său, împingîndu-l astfel la sinucidere; nu recunoaște copila născută în temniță și ordonă să fie părăsită pe un mal îndepărtat, pradă hazardului.

Au trecut de la aceste evenimente șaisprezece ani. Apollo, prin gura oracolului, atestase nevinovăția Hermionei. Leontes, conștient acum de eroarea făcută, continuă să se frămînte, resimțind în cugetul său o imensă neîmpăcare. În celălalt regat, în Boemia, Polixenes e îndurerat deopotrivă de cele petrecute. Între timp, fiul său Florizel s-a îndrăgostit de Perdita, făptură fermecătoare, fiica unui cioban. Aflînd de acest sentiment, temîndu-se ca mezalianța să nu tulbure viitorul tronului, regele e pe punctul de a lua măsuri radicale. Dar același Camillus, cu intuiția lui umană și cu simțul lui moral, intervine cu hotărîre, salvînd o iubire curată și evitînd săvîrșirea unei noi injustiții.

În cele din urmă vom afla că Perdita nu era fiica ciobanului, ci fiica lui Leontes, cea repudiată la naștere. Vom afla, de asemenea, că nici Hermiona nu era moartă; Paulina, convinsă că într-o zi adevărul va trebui să triumfe, o ascunsese la ea, păzind-o cu devotament și nezdruncinată credință. Finalul

https://biblioteca-digitala.ro

aduce înseninare, recunoştinţă şi fericire în cugete care au navigat prin furtuni, puse de viaţă să treacă prin iniţierile şi purificările suferinţei.

Sub raportul tehnicii dramatice, piesa reflectă maturitate şi siguranţă în mînuirea mijloacelor. Subiectul reia teme, motive şi situaţii cunoscute, întîlnite frecvent în piesele analizate anterior. Există însă în ea un patetism aparte, o emoţie tăcută, izvorînd cu durere şi în acelaşi timp cu lumină din straturi sufleteşti adînci. Ne putem întreba dacă în aceste accente aparte nu tresaltă anume mărturisiri personale, fîşii dintr-o profesiune de credinţă. Faptul că piesa se numără printre ultimele scrieri ale poetului întăreşte această supoziţie.

Actul al IV-lea începe printr-o scurtă apariţie a Timpului, personificare ca de cor antic, în care acesta îşi defineşte funcţiunea: „sînt bucuria celor buni şi groaza celor răi, creez şi distrug eroarea...“; „pot să răstorn legi statornicite, pot ca într-o clipă să fac să răsară ori să dispară un obicei...“ Ni se înfăţişează cu înţelesul de instrument compensatoriu al naturii şi societăţii. Cuvintele pe care le rosteşte rezumă o filozofie a poetului. Viaţa e mişcare; în cuprinsul ei cădem şi ne putem ridica; nimic nu e veşnic; suferinţa ne confirmă că trăim; pentru că sîntem oameni, greşim; greşelile sînt ale vieţii, ale pămîntului, ale năzuinţei noastre spre o împlinire; în succesiunea acestor schimbări, o forţă se dovedeşte totuşi permanentă: *iubirea*; sub acţiunea ei e posibil ca în iarna vieţii să vină pentru a surîde, mereu, primăvara... Viaţa însăşi poate vindeca rănile pe care tot ea le provoacă.

The Tempest (Furtuna) este cea din urmă piesă scrisă în întregime de Shakespeare (1611). Ni se pare cu deosebire caracteristică, atît ca împlinire de artă cît şi ca mulţime de semnificaţii. În afară de conţinutul ei obişnuit exprimă şi o profesiune de credinţă, un testament spiritual. E plină de prospeţime, de vitalitate; rareori, chiar la mari scriitori, şi mai cu seamă la autorii de teatru, vom putea ca în ultima lor operă să găsim atîta tinereţe şi vibrare, fără vreun semn de oboseală şi vreo scădere de ton sau de intensitate.

Trecem repede peste subiectul piesei. Multe din elementele ei le-am mai întîlnit. Prospero, ducele de Milano, a fost detronat şi trimis în exil de către Antonio, fratele său. Ajunge într-o insulă sălbatică împreună cu fiica lui, Miranda. Prin practici magice şi prin ştiinţă, activităţi ce-i constituiau o nobilă şi statornică preocupare, izbuteşte să aducă sub ascultarea sa atît pe Ariel, un spirit al binelui, dispus oricînd pentru servicii utile şi umanitare, cît şi pe Caliban, spirit al răului, bun doar pentru corvezi, trebuind să fie mereu chemat la ordine prin constrîngere. Prospero devine suveran neîncoronat, într-o insulă în care a adus linişte şi a creat prosperitate.

Au trecut doisprezece ani. O corabie în care se aflau îmbarcaţi Antonio, Alonzo, regele Neapolului, fiul acestuia Ferdinand, înţeleptul şi credinciosul Gonzalo precum şi mulţi seniori şi slujitori ai acestora, navighează prin apropierea insulei. Ariel, executînd ordinul lui Prospero, dezlănţuie o furtună şi provoacă naufragiul corabiei, fără ca vreunul din călători să-şi piardă viaţa. Dar Ferdinand lipseşte din grup; toţi îl cred pierit în valuri. Rătăcind prin insulă, o întîlneşte pe Miranda. Între cei doi tineri se leagă o iubire curată. Prospero, convingîndu-se de sinceritatea sentimentului, îl va sprijini din toată inima.

https://biblioteca-digitala.ro

Din porunca stăpînului său, Ariel în mai multe rînduri îi va pune la încercare pe Alonzo și pe Antonio înfricoșîndu-i. Aduși în situația de a se pocăi pentru faptele lor, Prospero le oferă reconcilierea. Apoi, considerîndu-și misiunea în insulă încheiată, Prospero renunță la puterea magică și se îmbarcă în aceeași corabie cu ceilalți pentru a se reîntoarce la Milano, unde își va relua tronul.

Piesa a avut răsunet imens în epocă; cu timpul a devenit celebră. Ne putem da explicația faptului.

În primul rînd, trebuie să ținem seama că la origina piesei s-a aflat un fapt real. În vara anului 1609, o flotă care naviga spre Virginia a fost surprinsă de furtună în largul Indiilor occidentale. Vasul-amiral s-a văzut aruncat pe coasta Insulelor Bermude, pînă atunci necunoscute. Naufragiații au rămas în insulă timp de zece luni. Dulceața climatului și frumusețea vegetației îi fermecau; dar erau supuși și la încercări supărătoare, în special de turmele de porci care devastau insula umplînd văzduhul de zgomote stranii. Tulburați, resimțeau impresia că insula ar fi locuită de demoni și străbătută de spirite rele. În lume se credea că echipajul e pierdut. Salvarea lui a constituit o revelație. În jurul acestui fapt s-a dezvoltat o întreagă literatură. *Furtuna* reprezintă ecouri ale acestor împrejurări.

Pe canavaua întîmplării amintite, poetul a împlîntat și alte elemente. Descrierea republicii ideale făcute de Gonzalo — „nici sărăcie, nici bogăție", „fără contracte, fără succesiuni", „oameni neîndatorați să muncească, dar caști și puri" — prelucrează idei din *Eseurile* lui Montaigne; în discursul prin care Prospero anunță renunțarea lui la practica magiei apar reminiscențe din *Metamorfozele* lui Ovidiu, lectură preferată a poetului.

Personajele sînt desenate cu putere. Prospero este așezat la un pol al umanității, Caliban la celălalt. Își stau față în față, unul reprezentînd cultura și superioritatea umană, celălalt primitivitatea. Prospero reflectează tot timpul la înălțarea lumii prin puterea și dăruirea minții; Caliban nu cunoaște altă cale decît brutalitatea. Pentru Prospero, libertate înseamnă legarea de o muncă utilă, în spirit de respect pentru sine și pentru alții; Caliban o înțelege ca un drept de a nu face nimic, de a se îmbăta oricînd și oricît, de a ignora autoritatea, de a-și satisface în voie poftele, de a trăi instinctual. Prospero e convins că și într-o pustietate, adică și într-un cadru cu condiții de viață cît de ingrate, pot încolți semne de civilizație; Caliban știe doar să urască, să lingușească vicii, să slujească turpitudini, să unelteasca împotriva stăpînului bun, îndreptîndu-se cu ură spre cel rău, să asculte numai de frică. Distanța dintre Prospero și Caliban măsoară treptele morale ale existenței. Magia practicată de Prospero, cu voința de a descoperi și apoi de a stăpîni forțele naturii, exprimă de fapt vocație intelectuală și încredere în știință. Prospero este deopotrivă un prinț al puterii și un prinț al spiritului; tocmai această asociere îi asigură marele lui prestigiu. În felul cum renunță la puterea sa magică, de îndată ce prin exercițiul ei și-a dat seama că a izbutit să facă lumină și să-și reclădească soarta, există generozitate și înălțime de cuget. Faptul denotă o concepție de viață bazată pe cunoaștere și pe înțelepciune filozofică.

Miranda și Ferdinand, cu tinerețea, cu grația, cu frumusețea lor fizică și sufletească, întregesc și confirmă viziunea de viață reprezentată de Prospero. Sînt imaginea a doi îndrăgostiți ideali.

https://biblioteca-digitala.ro

Piesa comportă şi o filozofie politică, nu mai puţin semnificativă. Societatea trebuie să ştie că lupta dintre „suveranul bun" şi „suveranul rău" nu s-ar putea prelungi la infinit în favoarea acestuia din urmă. Putem socoti plauzibil că Shakespeare vedea în dinastia Tudorilor o expresie a legitimităţii naţionale, în vreme ce dinastia Stuarţilor era pusă sub semne de îndoială. Ne aflăm într-o epocă în care Anglia începea să se angajeze din ce în ce mai adînc în fenomenul colonial. Shakespeare nu împărtăşea concepţia utopică a lui Thomas Morus, potrivit căreia pe aceste domenii noi, neatinse încă de formele civilizaţiei, s-ar putea clădi o umanitate mai dreaptă, mai fericită; nu este însă nici de opinia opusă, considerînd anume că popoarele primitive, întrucît nu s-au depărtat prea mult de starea fiarelor sălbatice, ar trebui stăpînite prin autoritate brutală, încarnată într-un monarh absolut. Între aceste extreme, Prospero simbolizează o politică de cumpănă. Cu răbdare, cu înţelegere, cu ştiinţă şi fireşte cu energie, binele poate fi cucerit. Oricum, Caliban a învăţat să vorbească; oricum, acest monstru a deprins să simtă şi să se teamă de autoritatea lui Prospero; oricum, prin corvezile ce i s-au impus, s-a deprins să facă şi el o muncă utilă. Pe insula pe care Prospero o părăseşte, nu va mai fi în totul un sălbatic; a primit învăţăminte, şi-a luat cîteva pedepse dîndu-şi seama că le merita, a început deci să înţeleagă ceva. Într-o perspectivă, poate nu chiar prea îndepărtată, putem vedea în el un factor de ordine. Nu a deprins încă civilizaţia, în sensul propriu al cuvîntului; e limpede însă că nu o mai ignorează total şi că nu ar mai putea s-o dispreţuiască cu sălbăticie.

În strînsă împletire cu această filozofie politică se configurează şi o filozofie morală. Ştiinţa are puteri întinse atît asupra lucrurilor cît şi asupra sufletelor. Sub acţiunea ei, acestea din urmă se înseninează, dobîndesc încredere în ele însele, îşi recapătă eliberări salutare. Sub formă poetică, aceste înţelesuri traduc idei baconiene. Cunoaşterea conduce la acţiune; stăpînim natura în măsura în care ajungem să-i descoperim legile şi să ne supunem lor. Cărţile la care Prospero ţine ca la viaţa lui închid în ele nu atît formule misterioase cît chei ale acţiunii. Firea omenească este susceptibilă de ameliorări continue; nu am avea dreptul ca lucrînd asupra ei să disperăm vreodată, ori să depunem armele. Poate în nici o altă operă a lui Shakespeare ca în aceasta, cu tonul ei grav şi cu profunzimea ei de gîndire, nu întîlnim o comunicare mai vie, mai directă, a mesajelor de optimism ale Renaşterii.

În epocă — repetăm — reprezentaţiile *Furtunii* au stîrnit entuziasm. Melodiile cîntecelor incluse în piesă fuseseră compuse de Robert Johnson, vestit cîntăreţ din lăută; Wilson, mai tîrziu, le-a armonizat. Le găsim în colecţia acestuia, *Cheerful Ayres of Ballads set for three voices*, publicată în 1660.

*
* *

Comediile şi feeriile lui Shakespeare sînt totodată şi drame. Finalurile au caracter optimist, fericit; dar eroii trebuie să treacă prin încercări grele, cîteodată de-a dreptul tragice. În miracolele medievale, impasurile se rezolvau *deux ex machina*, prin intervenţii providenţiale ale Fecioarei; în dramele shakespeariene soluţiile decurg din desfăşurarea evenimentelor şi din luptele eroilor cu ei înşişi ori cu alţii. În finalurile voioase şi curgătoare ale pieselor

https://biblioteca-digitala.ro

rîdem, sîntem mulțumiți; resimțim aceasta cu încîntare, ca o răsplată pentru încordările la care ne-au supus situațiile de viață cuprinse în ele.

În atîtea alte comedii, rîsul din ele este de regulă pe socoteala cuiva. La Shakespeare, situația se schimbă. Faptele aduse pe scenă zugrăvesc viața; personajele exprimă natura omenească, sub multiplele ei chipuri și manifestări. Ni se arată tot: și binele, și răul; și înălțimea, și mizeria; și frumusețea, și urîțenia; și victoria, și înfrîngerea; și cîștigul care îmbogățește pe unii, și pierderea care vitregește pe alții; și lupta dreaptă, și calea ocolită; și exaltarea, și tristețea; și virtutea, și viciul; și tăria de sine, și nestăpînirea; și bogăția sufletească, și mediocritatea simțirii... Nu elogiază, după cum nu pronunță rechizitorii. Le surprinde în realitatea lor, le redă mișcarea, le înglobează în tabloul vieții. Principalul adevăr al existenței e *să fii* în ea, s-o trăiești în diferitele ei ipostaze. Nu se gîndește să dispenseze pe cineva de probele durerii. Nici rîsul nu trebuie să fie sarcasm, nici plînsul protest. Aristofan dădea avertismente și condamna; Plaut mergea cu satira lui pînă la strivire în ridicol; Molière moralizează; Shakespeare, fie și atunci cînd provoacă valuri de rîs, nu rănește. Ridicolul nu este arătat ostentativ, prin contrast cu virtutea; comicul său de caracter se include în manifestarea însăși a personajelor, cu partea lor de firesc și necesitate, pe locul unde se găsesc în mișcarea lumii. Comediile lui Shakespeare, pînă a judeca viața, ne-o *arată*. Concluziile nu vin din afară, tematic; Shakespeare ne oferă putința de a le descoperi noi înșine, în deplină libertate, doar cu constrîngerea rezultînd din adevărul uman și moral al faptelor înfățișate.

13. Personaje caracteristice

„Scena — spune într-un loc Coleridge — era pe vremea lui Shakespeare o încăpere goală, cu o pătură în chip de cortină, dar el a făcut-o un cîmp pentru monarhi.“ Fiecare din personajele sale, de fapt, este un asemenea monarh. Intriga servește mai mult ca pretext și canon; puterea, relieful și sensul dramelor shakespeariene stau în mulțimea, varietatea și adevărul uman al personajelor puse în mișcare.

Multe alte personaje, în afara celor de care ne-am ocupat în analizele anterioare, își au locul lor bine marcat în peisajul umanității shakespeariene.

Ne oprim mai întîi asupra lui Polonius, marele șambelan, personajul cunoscut din *Hamlet*. Dă fiului său Laerțiu, la plecarea acestuia în călătorie, sfaturile:

...Gîndurile tale
Să nu le spui și altora. Să fii
Prietenos, dar nu din cale-afară.
Să nu te lași atras în orice sfadă,
Dar fă așa să fii de toți temut.
Urechea poți s-o pleci la fiecare,
Dar glasul să-l ridici doar pentru unii.
Ia sfatul fiecăruia, dar mintea
Păstrează-ți-o întreagă, ne-ntinată.
Îmbracă-te precum te-ajută punga,

https://biblioteca-digitala.ro

Bogate fie-ţi straiele, dar fără
Să fie prea alese. Căci adesea
Înfăţişarea este însuşi omul.
Nu-mprumuta pe alţii, nici tu însuţi
Să nu te împrumuţi; căci poţi strica,
Într-astfel, pentru bani, prietenia.
Pe urmă, banii luaţi cu împrumut
Îţi strică socoteala chibzuită.
Dar mai presus de toate, ţie însuţi
Rămîne-ţi credincios, fiindcă astfel,
Aşa precum urmează noaptea zilei,
Nici tu pe nimeni nu vei înşela.
Mergi sănătos! Te binecuvîntez.[1]

(ACTUL I, SC. 3)

Sfaturile au nobleţe. Ar reieşi că pornesc din gîndirea unui om călit în experienţa lumii, respectuos faţă de anume principii şi norme morale. Totuşi nu este aşa. Polonius, în esenţa morală a fiinţei sale, nu se ridică peste nivelul curteanului de rînd. Este mîna dreaptă a lui Claudius, regele tiran, asasin şi uzurpator. Îşi ascultă stăpînul, aşa încît să-i procure acestuia iluzia puterii şi autorităţii. A înlesnit legătura vinovată dintre Claudius şi Gertruda, scontînd ca preţ al acestei trădări o ascensiune vanitoasă. Îşi întreţine importanţa; în fond, nu are mai multă valoare decît Rosencrantz, Guildenstern, Osrick. Se vîră în lucruri care îl depăşesc; aceasta îi va şi grăbi sfîrşitul. Servilitatea îi scoate şi mai mult la iveală egoismul, cu laturile mizerabile ale fiinţei sale. E ceea ce îl făcea pe Hamlet să-l numească „prunc bătrîn". Sfaturile către Laerţiu sînt copiate; răsună fals, neconvingător, pentru că nu sînt decît spoială. Dovadă cît de puţin credea în ele e felul cum o instruieşte pe Ofelia la mîrşăvie. Personajul, chiar cînd vrea să pară venerabil, e ridicol. În conflictul cu Hamlet simţim la el opacitatea unui om înrăit de bătrîneţe, zgîrcit, neînţelegător faţă de elanurile tinereţii. E despotic şi cu propriii săi copii. Prezumţios şi dogmatic, întreţine în jurul său un climat de răceală. Se consideră înţelept; în realitate judecă greşit şi prin actele sale mai mult dărîmă decît construieşte. Oamenii rămîn departe de el; îl respectă din teamă; nimeni — în afară de copiii săi — nu-l iubeşte. În galeria shakespeariană încarnează un tip de canalie.

Horatio, prietenul lui Hamlet, ne reţine deopotrivă atenţia. S-au întîlnit pe băncile universităţii de la Wittenberg; de aici datează afinităţile lor umaniste. Horatio, de regulă, rămîne calm; îşi păstrează seninătatea; sînt laturi prin care lui Hamlet îi poate fi oricînd folositor. E gentilom, nu şi curtean. Nu are putere politică, şi nici nu o doreşte. În momentele de tensiune izbuteşte să rămînă lucid. În toiul conflictelor are puterea de a se stăpîni şi a sta la o parte; de aceea judecăţile îi sînt drepte şi actele ferme. În sentimentul prieteniei pune profunzime, loialitate şi discreţie. Pe Hamlet nu-l contrazice; nici nu încearcă să-i impună o soluţie; cunoaşte bine gîndirea prietenului său, profunzimea şi necesitatea acesteia. Înţelege că misiunea lui este să asiste, nu să frîneze ori să povăţuiască. Ştie să fie

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro

permanent lîngă prietenul său, să-i asculte confidențele, să-l înconjoare cu o fidelitate nobilă și tăcută. Ar vrea ca Hamlet să nu rupă orice legătură cu lumea. Horatio își dă seama că nu stă în putința nimănui să alunge suferința nefericitului prinț al Danemarcei; tot ce poate face e să i-o împărtășească. E o lege morală ca în drama lui umană un om să nu fie lăsat singur; Horatio împlinește această lege cu simplitate și adevăr, ca sub puterea unei inspirații sacre.

În prima parte a piesei, Horatio își îmbărbătează prietenul; îl ajută sufletește să întîmpine umbra tatălui și să-i asculte destăinuirea. E martor al clipei dureroase cînd, sub impresia revelațiilor pe care i le făcuse umbra lui Hamlet, începe să dea semne de tulburare a minții. La sfîrșit tot Horatio e de față pentru a primi ultimele gînduri ale muribundului și a saluta momentul cu accente de requiem:

O mîndră inimă s-a frînt! Adio, prinț!
Un cor de îngeri să-ți aline somnul![1]

Prietenia dintre Hamlet și Horatio are înțelesuri vecine cu prieteniile clasice dintre Ahile și Patrocle sau dintre Oreste și Pilade. Sentimentul este urcat pe piedestaluri înalte; prietenia poate exprima tot atît de bine umanitatea, poate fi în inima tot atîtor sensuri de viață, ca și iubirea. Ne aflăm astfel în plin climat moral al Renașterii; poetul ne ajută să respirăm cu putere esențele ei.

În galeria comică, Falstaff are un relief aparte. S-a spus, cu dreptate, că personajul poate valora cît un întreg poem. Facem cunoștință cu el în prima parte din *Henric al IV-lea*. Se numără aici printre tovarășii de petreceri și de zvăpăieli tinerești ale prințului Henric, moștenitorul tronului. Îl întîlnim și în partea a doua, egal cu sine însuși, neînțelegînd nimic din transformarea petrecută în fostul său protector, devenit acum regele Angliei. Personajul reapare în *Nevestele vesele din Windsor*, în împrejurări despre care s-a amintit. În *Henric al V-lea* aflăm din gura hangioaicei din Eastcheap, pe vremuri mistress Quickly, în ce fel cavalerul și-a dat sfîrșitul.

Într-o anume măsură, personajul e real. În documente se vorbește de un nobil Oldcastle, executat în iarna anului 1417, chiar în ziua de Crăciun, sub o învinuire de erezie. Însă ce contează în configurarea personajului sînt adausurile și prelucrările pe care i le-a imprimat poetul. Recunoaștem în el trăsături ale soldatului fanfaron din comedia lui Plaut, imagini rabelaisiene (există dovezi că încă din 1577 Rabelais era cunoscut în Anglia), împrumuturi din *commedia dell'arte* și din romanele cavalerești, toate acestea într-o ambianță contemporană, cu colorituri de boemă britanică.

Falstaff ca înfățișare e imens. După cum singur o spune, ar trebui „funii și pîrghii ca să-l ridice de jos". Își petrece viața mai mult prin hanuri ca om fără căpătîi, bețiv și mîncău insațiabil. Minte fără a se teme de consecințe. Face datorii unde poate, negîndindu-se să le plătească vreodată. Este veșnic în căutare de bani; și-i procură mereu prin alte înșelătorii și expediente. E murdar, neîngrijit, aproape respingător. Are vocea răgușită a omului vicios, îmbătrînit înainte de vreme. Ochii îi sînt veșnic injectați, respiră greoi, zgomotos, lăsînd impresia că în orice moment uriașul s-ar

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro

putea prăbuşi lovit de apoplexie. Nu are un culcuş undeva, un colţ în care să rămînă vreodată singur cu el însuşi. Doarme pe unde apucă; adesea, doborît de băutură, îşi face somnul pe sub mese, scoţînd sforăituri îngrozitoare. Îi place să se laude; nu e victorie pe care să nu şi-o atribuie, după cum nu e acţiune pentru care să nu se creadă cel mai indicat. Povesteşte cu exagerări hiperbolice, ca într-o beţie de orgoliu şi fabulaţie. Pus în faţa faptelor, dă îndărăt cu frică şi laşitate. Încolţit, încearcă să inventeze ceva de moment pentru ca lucrurile să joace mai departe în favoarea lui. Cînd şi ultima stratagemă îi dă greş, se recunoaşte vinovat fără a-şi face din aceasta o suferinţă. Ne dezvăluie întreaga lui labilitate, unită şi cu o anume necinste, în scena luptei drepte dintre prinţul Henric şi Hotspur. După ce s-a prefăcut mort pentru a evita lupta cu Douglas, înjunghie cadavrul lui Hotspur, îl ridică în spinare, declară că el l-a ucis cerînd ca pentru această faptă să fie şi răsplătit. E afemeiat, într-un mod naiv şi sălbatic. Nu-şi face scrupule vreodată; e dispus oricînd să înşele, să trădeze, să încheie tranzacţii infame. Se vinde, indiferent, şi pe mult şi pe puţin. Judecata lui nu trece dincolo de situaţia imediată; fie şi pentru un avantaj minor, o satisfacţie uşoară sau o ieşire momentană din încurcătură, este gata să jure, să devină poltron, să subscrie mîrşăvii. Ţine totuşi la rangul lui nobilitar, cu un fel de superstiţie ridicolă şi grotescă.

S-ar spune — dacă ne gîndim la pretenţia lui nobilitară — că bănuieşte unele forme de civilizaţie; starea de natură însă rămîne neatinsă. E imoral şi amoral totodată. Nu are criterii; nici nu ar putea să le aibă. Trăieşte ca sub o nesfîrşită şi iremediabilă somnolenţă morală. Nu respectă nimic: nici autoritate, nici lege, nici bunăvoinţă, nici prietenie. I s-a dat sarcina să înscrie recruţi. Dar Falstaff n-a înrolat decît caraghioşi, flămînzi, certaţi cu legea; celor valizi şi bogaţi le vînduse scutiri. Şi în alte împrejurări ar fi procedat la fel; îi este imposibil să se despartă de viciul său, fie şi atunci cînd pentru un moment sau măcar de formă ar trebui să manifeste puţină recunoştinţă.

Cu toate acestea, personajul ne atrage. Îl condamnăm fără a-l şi respinge. Moralmente nu-l putem ierta; însă apariţiile lui ne plac, ne dispun. Subliniem că acestea nu erau reacţii doar ale publicului elisabetan; după aproape patru secole continuă să fie şi ale noastre. Personajul ne cîştigă mai întîi prin dorul lui masiv de viaţă; e un sentiment pe care îl respiră aproape sălbatic, prin toţi porii. Ne cucereşte apoi printr-un aer natural, neprefăcut, pe care îl găsim în tot ce spune şi ce face. Se comportă ca un copil care în faţa lucrurilor ce-i plac nu ştie şi nici nu încearcă să se reţină. Consideră că slăbiciunile lui sînt şi ale altora; de aceea nu vede pentru ce semenii săi l-ar dispreţui. Nu le place şi lor vinul? Nu fug şi ei de amărăciuni şi suferinţe? În faţa pericolelor, nu se gîndesc deopotrivă să-şi pună pielea la adăpost? Nu iubesc şi ei banii şi voluptăţile vieţii? Nu le place tuturora să se laude? Nu sînt atîţia în lume care ţin să pară mai mult decît ceea ce sînt? Nu profită mulţi pe seama celor care se lasă înşelaţi? Falstaff nu formulează propriu-zis aceste întrebări; le poartă totuşi în sine, trăieşte din înţelesul lor difuz, îşi constituie din masa lor amorfă o filozofie facilă.

Într-un fel, personajul coboară din romanele cavereşti. Ca şi don Quijote pare un supravieţuitor al acestora. Are în el trăsături de feudal întîrziat, cu instincte tocite şi cu panaşul jumulit. Sabia i-a ajuns de lemn

https://biblioteca-digitala.ro

și platoșa de carton. E un depășit; trăiește într-o lume care îl mai admite doar pentru că desuetudinea lui îl face pitoresc. Nu e însă mai puțin adevărat că ne poartă și în aerul Renașterii. Ne ajută să rîdem, răspîndește euforie și bună dispoziție, proclamă un curaj și o voluptate a vitalității; exprimă bucuria de a trăi.

Personjul și-a făcut apariția către sfîrșitul secolului al XVI-lea, într-un moment cînd Anglia, în plină epocă elisabetană, avea motive să privească cu încredere spre viitorul ei național și mondial. În această simfonie a exaltării mai răsunau și alte accente. Pe de o parte, ascultăm retorica emfatică, încărcată de vibrații și de proteste, a lui Hotspur; pe de altă parte, Falstaff emite asupra „onoarei" judecăți concesive. Nici un alt rol comic, ca acesta, nu a împletit mai solidar și mai sugestiv un complex de extreme: la un pol viciul devenit murdar și cinic, la celălalt o ingenuitate vecină cu inconștiența.

Deosebit de caracteristic — nu numai la Shakespeare, ci în tot teatrul elisabetan — este și personajul nebunului. Chestiunea e complexă. Avem de-a face, în realitate, nu cu un singur personaj, ci cu o ierarhie tipologică. E nevoie de aceea să ne oprim asupra ei mai pe larg, cu o seamă de precizări complementare.

Personajul nu e nou, nici local. L-am întîlnit în comediile atelane, producînd valuri de satisfacție sub denumirile de *bucco*, *machus*, *manducus* ș.a. *Commedia dell'arte*, preluînd în bună parte tradiția latină, a dat bufonilor o și mai largă varietate, introducîndu-i în chiar țesătura acțiunii. Teatrul spaniol, în special cel de nuanță picarescă, l-a folosit ca *gracioso*. Comedia franceză numără și ea figuri de bufoni devenite celebre: Tabarin, Mondor, Turlupin, Jodelet, Jocrisse ș.a.

Pe scena engleză s-a dezvoltat mai întîi tipul cunoscut sub numele de *clown*. Cuvîntul e de origină suabă; în Anglia s-a introdus în secolul al XVI-lea. Creizenach[1] afirmă că apare tipărit întîia oară în ediția din 1603 a lui *Hamlet*. În traducere ar însemna: țărănoi, bădăran; într-un sens mai larg, măscărici.

Personajul era popular. În a doua parte a secolului al XVI-lea, un timp aproape că nu se mai concepea reprezentație, indiferent genul și tema, tratată fără intervențiile lui.

Remarcăm neapărat o influență italiană. Încă din 1570 se semnalează prezențe de trupe italiene în Anglia. În 1574, un actor italian a figurat în suita reginei la Windsor și Reading. În același an se amintește despre turneul la Londra al lui Drusciano Martinelli, cunoscut comic italian. Din ce în ce mai mult, începînd cu piese obscure și culminînd cu *Îmblînzirea scorpiei* a lui Shakespeare, își fac apariția elemente de *commedia dell'arte*. Niciodată însă acestea nu vor deveni majoritare. Clovnul, ca personaj comic, în principalele lui manifestări s-a dezvoltat pe linii engleze.

Între procedeele frecvente al clovnului, cîteva erau deosebit de gustate. Notăm mai întîi desființarea de moment a iluziei scenice, prin adresări directe publicului. În *Cobbler's Prophecy*, de exemplu, clovnul Wilson juca rolul unui cîrpaci veșnic înfricat în fața soției sale certăreațe; ascunzîndu-se de aceasta în dosul unui scaun ruga publicul să nu-l divulge. Procedeul

[1] W. Creizenach, *Geschichte des neuen Dramas*, Halle, 1918—1923.

https://biblioteca-digitala.ro

se va extinde; îl găsim, deopotrivă, la Greene și la Shakespeare. În schimb, Ben Jonson îl va privi mai cu neîncredere, socotind că ficțiunea dramatică nu trebuie tulburată.

Nu mai puțin agreate erau scenele în care prostănacul, îmbogățit printr-o împrejurare sau alta, se îngîmfă, își etalează costumele luxoase, privește de sus la ceilalți. Personajul va fi reeditat mereu, în diferite variante, pînă la *The Case is altered* a lui Ben Jonson, *Patient Grissil*, scrisă de Dekker în colaborare cu Chettle și Haughton, și *Old Fortunatus* a lui Dekker.

În ce privește preluările din *commedia dell'arte*, seria acestora e destul de mare. Amintim: scene de palme și de bătăi, izbucniri în plîns burlesc, scene în care personajul se preface mort și se ridică precaut după ce pericolul a trecut ș.a. Shakespeare l-a pus într-o asemenea situație și pe Falstaff (bătălia de la Shrewsbury din *Henric al IV-lea*). De asemenea, poate fi citat pasajul din *Cei doi gentilomi din Verona* (III,2), cînd Launce își așază pe scenă pantofii, pălăria și bastonul, imaginîndu-și prin aceste obiecte că își lua rămas bun de la părinții și sora sa. Groparii din *Hamlet* purtau pe ei o duzină de veste; înainte de a începe lucrul, le dezbrăcau pe scenă una după alta. Webster, în *Ducesa de Malfi*, va relua motivul. Se spune că în *Visul unei nopți de vară*, în scena teatrului în teatru, actorii care jucau în *Pyramus și Thisbe* se străpungeau cu săbii lăsate în teacă, mărind astfel efectul comic al sinuciderii.

Personajul putea să primească diferite întruchipări: țărani, băieții din taverne (cei care destupau butoaiele de bere), cîrpaci, sacagii, gropari, de multe ori servitori.

O dovadă a gradului în care acest personaj se bucura de sufragiile publicului o avem și în faptul că despre interpreții lui s-au păstrat numeroase însemnări contemporane. În centrul acestor însemnări figurează actorii Tarleton și Kempe.

Tarleton este anterior lui Shakespeare (mort în 1588). A ocupat scena într-o perioadă în care se obișnuia ca actorul să improvizeze intervenind *ex tempore* în acțiune cu inițiative proprii. Își desfășura improvizația mai ales la sfîrșitul reprezentației, intrînd în dialog cu spectatorii pentru a-și lua rămas bun sau încheind cu un cîntec burlesc, așa cum s-a păstrat și la Shakespeare, în finalul de la *A douăsprezecea noapte*. Contemporanii pretind că în jocul său comic era irezistibil. Improviza cu strălucire. Răspundea cu promptitudine diferitelor interpelări ale publicului, amestecînd în acestea și aluzii spirituale sau satirice la evenimente ale zilei. Jocul mimic, la fel de reușit, întregea în mod fericit comicul replicilor. Nash povestește că înainte de a intra propriu-zis în scenă își scotea capul cu masca lui comică prin perdea; era destul ca să provoace valuri de bună dispoziție. Moartea lui a fost resimțită cu emoție. S-a spus, într-un elogiu făcut de Fitzgeffrey (în *Afamiae*) că zeii l-ar fi chemat la ei ca să-l aibă mai aproape, să nu mai fie nevoiți a coborî mereu pe pămînt pentru a-l asculta.

Kempe a fost primul interpret al unor roluri celebre: judecătorul Shallow, Dogberry, Peter (*Romeo și Julieta*). A mai fost vestit și ca interpret de *jig*-uri, comedioare cîntate, adause la sfîrșitul reprezentațiilor.

Exista încă un tip: clovnul muzical. Oarecum, îl întîlnim și la Shakespeare. Folosea două instrumente: „*tabor*", o tobă pe care se afla întinsă o piele de animal, și „*pipe*", un fluier lung cu trei găuri, putînd să fie ma-

https://biblioteca-digitala.ro

nipulat cu o singură mînă. Cu cealaltă mînă se bătea toba. Una din puţinele imagini ale lui Tarleton care s-au păstrat îl înfăţişează mînuind aceste două instrumente. Acelaşi lucru îl face şi Ariel în *Furtuna* cînd îi acompaniază pe Trinculo, Stephano şi Caliban. În *Cum vă place*, personajul comic întrebuinţează numai toba.

S-a spus că Marlowe ar fi încercat să elimine clovnul, pe motiv că intervenţiile lui groteşti frîngeau linia spectacolului dramatic şi abăteau atenţia publicului de la conflictul adevărat. De aici două încercări: să aşeze monologurile clovnului doar în antracte ori — ca în *Faust* — să lase anume intercalări în care actorul respectiv era liber să improvizeze. Intenţii asemănătoare i-au fost atribuite şi lui Shakespeare. În realitate, nici unul nu s-a gîndit propriu-zis să elimine personajul; amîndoi însă au vrut să-i reducă excesele şi să-l încadreze între limite mai artistice. Respectau astfel dorinţe înrădăcinate ale publicului, ţineau seama de o veche specializare a actorilor, preluau perfecţionîndu-le o seamă de tradiţii ale comicului naţional şi, prin toate acestea, marcau încă o trăsătură caracteristică a teatrului elisabetan.

De la figura clovnului, în mod ascendent, trecem la aceea a nebunului sau bufonului. În aproape tot teatrul shakespearian acest personaj deţine un rol important.

În epocă, bufonul era un personaj real. Îl aflăm în anturajul curţilor regale, princiare, senioriale, chiar şi pontificale, ca om de casă. În viaţa austeră a reşedinţelor feudale, în timpuri ceva mai vechi, izbutea să aducă oarecare destindere şi voioşie. Acum, în Renaştere, se rînduia printre euforiile şi manifestările acesteia de tip libertin. Mai mult decît atît: întreţinerea unui bufon şi acceptarea lui chiar în situaţii serioase şi de intimitate erau socotite în sfera aristocratică drept semne de rafinament şi distincţie. În tinereţea lui Shakespeare, amintirea lui William Summer, nebunul lui Henric al VIII-lea, era încă vie. Nash l-a folosit într-o comedie alegorică; Rowley în drama sa istorică despre Henric al VIII-lea; iar Greene ni l-a înfăţişat sub chipul personajului Fool în *Fratele Bacon şi fratele Bungay*.

Shakespeare preia personajul sporindu-i vitalitatea dramatică. Bufonul îşi păstrează mai departe vechea lui notă agilă, plăcerea de a se pierde în calambururi, micile îndrăzneli şi impertinenţe, o anume locvacitate puţin dereglată, aplecarea aceea — temperamentală şi profesională — spre gesturi gratuite.Dar faţă de ceea ce avea să primească nou, acestea sînt trăsături care rămîn în umbră. Nu vom mai avea de-a face cu o simplă apariţie grotescă, labilă, umplînd spectacolul cu improvizaţii ieftine şi ieşiri comicăreşti, ci cu un personaj propriu-zis, purtînd răspunderi scenice şi rînduindu-se lîngă celelalte personaje prin caractere bine definite. I se scrie rolul în întregime. Îi sînt atribuite apariţii menite să susţină acţiunea, nu să rămînă în marginea ei; în orice caz trebuie să contribuie la închegarea unei atmosfere. Dispar libertăţile, intervenţiile inopinate, în genere ieşirile de natură să frîngă linia spectacolului prin diversiuni ilariante. Doar într-o mică măsură mai rămîne o apariţie funambulescă; în cea mai mare parte personajul este umanizat. Îi este atribuită o personalitate; devine capabil de sentimente; nu mai alunecă pe lîngă evenimente cu indiferenţă sau cinism, ci începe să-şi simtă în faţa vieţii şi o datorie. Lepădînd costumul de saltim-

https://biblioteca-digitala.ro

banc, va lepăda şi din apucăturile acestuia. În forma lui veche, bufonul ne izbea imediat privirea; acum trebuie să-l descoperim. Ne apare, în *Visul unei nopţi de vară*, sub înfăţişarea ţesătorului Bottom. Îl regăsim sub apariţia beţivănească a lui Christopher Sly, în cea sentimentală a lui Touchstone, în evoluţiile tinereşti ale celor doi sclavi Dromio, în diformul şi vulgarul Tersit, oarecum în groparii din *Hamlet* cu filozofia lor sceptică, în fiul bătrînului păstor din *Poveste de iarnă*, în Lancelot Gobbo cel aflat în serviciul lui Shylock, în uşuraticul şi necredinciosul Trinculo, în Launce cel care îşi adoră cîinele admirîndu-l mai presus de orice, în Dogberry poliţaiul ş.a.

De fapt, toţi aceştia nu stau pe acelaşi plan. Avem de făcut o gradare. Unii, ca bufonul din serviciul doamnei Overdone *(Măsură pentru măsură)* sau ca beţivanul Trinculo *(Furtuna)*, alcătuiesc o categorie de bufoni mai rudimentari, ale căror manifestări păstrează încă multe asemănări cu ale clovnilor. Aceştia ar constitui o treaptă de tranziţie spre nebunii de tip superior, purtători de înţelesuri, de înţelepciune şi mesaje.

Iată, de exemplu, pe Touchstone, nebunul din *Cum vă place*. Se foloseşte de prostia sa prefăcută ca armă de apărare. La adăpostul ei, săgeţile umorului său trag cu precizie la ţintă. S-ar spune că poetul i-a conferit o misiune etică, aceea de a spune fiecăruia adevărul, fără ocoluri şi subterfugii. Filozofia lui sună paradoxal: „*The fool doth think he is wise, but the wise man know himself to be a fool*".[1] Are pe buze veşnic un zîmbet şăgalnic, blajin, încurajator. Este opusul lui Jaques, pesimistul parcă încărcat de venin. Şi Feste, nebunul din *A douăsprezecea noapte*, are nu veselia nuanţată a lui Touchstone, cu o notă meditativă în ea, ci una mai spontană, reieşită din voluptăţile vieţii; de altminteri personajului îi place să bea şi nu-i repugnă bacşişurile. De asemenea, nebunul din *Totul e bine ce sfîrşeşte bine*, are în aluziile sale înţepături împotriva vieţii de curte; le spune îndrăzneţ, aproape indecent, însă cu simţul adevărului.

În *Regele Lear*, umanizarea bufonului atinge proporţii dramatice sublime. Exterior, acesta păstrează înfăţişarea măscăriciului de curte, cu boneta lui în chip de creastă de cocoş din care ies parcă jucîndu-se o pereche de urechi lungi; sufleteşte însă denotă inteligenţă, pătrundere, sensibilitate. Cu aerul că glumeşte pe seama unor capricii proprii, spune adevăruri şi dă în mod sugestiv nota exactă a unor situaţii; e îndurerat de soarta Cordeliei; în această îndurerare există şi o notă de sarcasm, protest şi indignare pentru cîtă necunoaştere şi cîtă suficienţă a putut să afle la un om care totuşi, prin vîrsta şi rangul lui, trebuia să fie un înţelept. Îşi sporeşte dinadins flecăreala, pentru ca pe fruntea îngîndurată a stăpînului să se poată strecura, fie sporadic, o rază de puţină înseninare. Cîntă cu apăsare mai ales în momentele tragice, parcă într-o străduinţă umanitară de a le atenua blestemul. Subliniază nuanţe caracteristice din atitudinea personajelor, pentru ca semnificaţiile lor să devină cît mai pregnante. Cînd de durere Lear îşi pierde minţile şi toate punţile lui cu lumea par rupte, se află lîngă el cu devotament şi abnegaţie. Sentimentul impune cu atît mai mult cu cît este un nebun acela care îl menţine. Umorul lui tragic cuprinde reflecţii asupra mersului neînţelept al lumii. Cînd totul în

[1] Nebunul trebuie să se creadă înţelept, dar înţeleptul se ştie nebun.

https://biblioteca-digitala.ro

jurul lui pare că s-a dezlănțuit, își păstrează imperturbabil înțelepciunea. În scena furtunii pe cîmpie contribuie esențial la măreția ei unică. El, nebunul, în tovărășia lui Edgar aparent nebun și a regelui nebun cu adevărat. Kindermann afirmă că o mai profundă ironie tragică nu este de imaginat.[1]

I-am numit pe aceștia bufoni cu mesaj. Prin manifestările lor ne confirmă că fie și în condiții neobișnuite — vitrege, contradictorii — umanitatea poate să subsiste; în dosul unor paradoxuri sau jocuri sceptice se ascund sentimente umane profunde; în cascadele lor de ironii există lacrimi și emoție; cu aerul că nu urmăresc nimic altceva decît să se amuze, pătrund înțelesuri de viață, exprimă o filozofie, îndeplinesc în atmofera generală a dramei funcțiuni asemănătoare cu cele reprezentate de corul antic.

Personajul bufonului se integrează adînc în corpul și spiritul operei shakespeariene. Marea tradiție actoricească în Anglia și în multe alte țări îl numără printre rolurile-cheie din repertoriul universal.

Urmașii lui Shakespeare, în parte și sub influența teatrului francez, nu vor mai avea pentru personajul bufonului aceeași înțelegere și simpatie. Abdicînd în fața gustului convențional, unii vor reveni la situația anterioară, iar alții vor condamna bufonul cu vehemență. Pe alocuri renunțarea s-a făcut cu poză și ostentație, pe motiv că teatrul englez trebuie să-și dea superioritate, evitîndu-se soluțiile facile și truculențele de bîlci de natură să măgulească gustul vulgar ș.a.m.d. A.W. Schlegel în *Prelegerile* lui tratează aceste judecăți cu ironie: „...Desființarea clovnului a fost lăudată ca o dovadă de rafinament, iar preacinstiții noștri premergători au fost compătimiți pentru că le plăceau farsele grosolane. Eu cred mai degrabă că vor fi dus lipsă de nebuni inteligenți, care să îndeplinească funcția cum se cuvine..."

Ceea ce am întreprins mai sus, pentru cîteva personaje, s-ar putea extinde la încă multe altele.

În opera shakespeariană, fiecare personaj își are personalitatea bine definită; fiecare practică o filozofie proprie, marchează o prezență caracteristică, înscrie în jurul său o rază de viață. Personajele, indiferent că sînt luate din istorie, că transpun situații contemporane, că reprezintă construcții romanești, au în ele adevăr și ne comunică o impresie intensă a vieții. Nu recurg la artificii; nu se gîndesc să ne impună prin poze teatrale, premeditări, teze, deznodăminte neașteptate, bruscări de situații, extravaganțe, demonstrații spectaculare sau ostentative. Reprezintă încarnări ale naturii umane, privită în integralitatea și multiplicitatea ei.

Fecunditatea poetului seamănă cu aceea a naturii. Întocmai cum în sînul acesteia pot să răsară forme perfecte, sănătoase, alături de altele menite pieirii, tot așa creația shakespeariană produce deopotrivă genii și făpturi mărginite, suflete alese și suflete infernale, înțelepți și măscărici, buni și răi, cugete nobile și conștiințe degradate. Pe scenă, toate acestea sînt aduse cu mișcarea ce poate izvorî necontenit din ele. Personajele lui Shakespeare ne pun în situația de a vedea pe om sub toate fețele lui. Poetul nu se cantonează vreodată; explorează neîncetat adîncimile sufletului omenesc. Prin aceasta, creația lui nu este amenințată să îmbătrînească.

---

[1] Kindermann, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

14. Complexitatea stilistică

Scriind pentru publicul vremii, preocupîndu-se de a răspunde la cît mai multe dorinţe ale acestuia, Shakespeare ţinea să fie şi să rămînă poet. Într-un teatru făcut din viaţă, incluzînd în el o gamă nesfîrşită de fapte şi pulsaţii ale existenţei, va găsi putinţa să folosească un limbaj poetic unic în felul lui.

Stilul său poetic derivă în măsură egală din viaţa pe care o transpune scenic şi din temperamentul de artist. Găsim în el reflexe din toată întinderea manifestării umane, cu îndîrjirile şi sărbătoririle ei, cu datele ei concrete ca şi cu aspiraţiile ei ideale. Facultatea dominantă a poetului este imaginaţia. Şi-o desfăşoară liber, înaripat, nu fără un simţămînt intim al limitelor impuse de morală, raţiune sau convenienţe sociale, dar nici cu servituţi faţă de acestea. Tot ce există, şi în natură şi în umanitate, merită să fie exprimat. Are sens, poate căpăta veşmînt poetic şi ceea ce ne încîntă şi ceea ce ne îngrozeşte. Oamenii sînt aşa cum sînt: cu înălţimi şi mizerii, cu înţelepciune şi nebunie, cu iubire şi ură, cu frumuseţe şi urîţenie, cu virtuţi şi vicii, cu nobleţe şi vulgaritate, cu înseninări şi deliruri, cu năzuinţe îndepărtate şi pofte imediate, cu puterea de a ierta ori cu revărsări vindicative... Omului îi aparţin, deopotrivă, şi faptele lui îndrăzneţe, capabile să-l singularizeze, şi acele mulţimi întregi de fapte obişnuite prin care toţi semănăm unii cu alţii. Vorbim despre viaţă şi moarte, despre datorie şi credinţă, despre adevăr şi morală; deopotrivă, ne împresoară mii de lucruri mici, din registrele obişnuite ale existenţei. Shakespeare, în limbajul lui poetic, cuprinde, colorează şi orchestrează, pune în mişcare toată această vastă întreţesătură.

Simţim, paralel cu ideile ce se înlănţuiesc, viaţa care se desfăşoară. Dezlănţuiri, tumulturi, precipitări, frenezii, toate se îmbină ori alternează cu momente de calm, înseninări, reculegeri, ancorări pe ţărmuri de linişte şi de visare. Realitatea se încarcă de o vrajă magică.

Noţiunile abstracte se transformă în imagini vii. Cuvintele se rostogolesc torenţial, intră în asociaţii palpitante, propagă o stare de tensiune. Nu se mărginesc să arate, să demonstreze, să definească; au în plus o capacitate nesfîrşită de a stîrni ecouri, de a spori vibraţia emotivă, de a crea în jurul lor halouri de nelinişte şi patetism.

Poetul nu caută, nu compune, nu-şi alege cu dinadinsul imaginile, metaforele, expresiile eliptice, apropierile ingenioase, comparaţiile, salturile bruşte de la termeni cruzi la alţii diafani, întreruperile pasionate. Toate răsar de sub pana lui cu forţă spontană, exprimîndu-i neprefăcut gîndirea şi sensibilitatea.

Sub această tensiune, scoţînd armonii ca dintr-o orgă cu multe claviaturi şi registre, stilul lui Shakespeare este multiplu şi variat. Pe lîngă proprietatea expresiei are şi o putere de a reda situaţii, de a comunica fapte; o dată cu imaginea realităţii ne face să resimţim şi frămîntarea ei profundă.

Să ne oprim, în acest sens, asupra cîtorva situaţii.

Poetul nu porneşte acţiunea înainte ca spectatorul să-şi fi dat seama în ce cadru se află şi la ce diapazon intim va trebui să-şi acordeze simţirea. Astfel, introducerile sînt concepute într-un stil sobru, concentrat, conferind cuvintelor putinţa ca tocmai prin stricteţea lor lapidară să apară mai încărcate de conţinuturi şi de putere sugestivă.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe terasa de la Elsenor, în primul tablou din *Hamlet*, soldații de gardă schimbă între ei replici scurte:

FRANCISCO: Bernardo?
BERNARDO: El!
FRANCISCO: Vii fără greș la ceasul tău din timp.
BERNARDO: Bătu doar miezul nopții; acum, la pat.
FRANCISCO: Îți mulțumesc de schimb; năprasnic ger,
Și inima mi-e grea.
BERNARDO: În pază, liniște?
FRANCISCO: Nici mers de șoarec.
BERNARDO: Atunci, somn bun.
De vezi în drum pe-Horatio și Marcellus,
Ca soți de strajă,-ndeamnă-i să grăbească.
FRANCISCO: Eu cred că-i și aud. Hei, cine-i? Stai![1]

(ACTUL I, SC. 1)

Aceste replici scurte anunță întreaga piesă. Ne introduc dintr-o dată în coloratura ei morală. Intuim cadrul, locul, momentul; simțim cum în aer plutește ceva de așteptare fatidică; frigul din atmosferă e și un frig din suflete; soldații din gardă își propun să pară liniștiți, dar nu sînt; își vorbesc mai mult în șoaptă, cu o teamă și înfiorare neobișnuite; într-adevăr, nu s-a petrecut nimic nou, „nu s-a mișcat un șoarece"; totuși ceva se anunță. Pregătirea, pe cît de sobră, e tot pe atît de intensă. Forma economicoasă a mijloacelor stilistice o slujește în plin. Fără ea, apariția umbrei ar fi părut searbădă, artificială, inutilă.

Găsim redarea sobră și în alte situații: discursuri politice, chestiuni de stat, sfaturi de viață, dezbateri judiciare, procese în care date obiective se întrepătrund cu stări pasionale. Poetul, aici, folosește cadențe mai largi, susținute pe alocuri de un patetism reținut.

Antoniu, după asasinarea lui Cezar, primește însărcinarea să rostească în for discursul funebru. Desprindem un pasaj:

O zi e doar de cînd, cu-o vorbă, Cezar
Putea întreaga lume s-o înfrunte;
Și-acuma zace aici și nu se-nchină
Pe leșul lui nici cel mai nevoiaș!
O cetățeni! De aș putea să dau imbold
Și minților, și inimilor voastre
Spre răzvrătire și cumplită vrajbă,
Aș fi nedrept cu Cassius și cu Brutus,
Și știți cu toți că vrednici sînt de cinste.
Rău nu vreau să le fac. I-aș face rău
Și mortului... și mie... chiar și vouă...
Dar iată pergamentul, cu pecetea
Lui Cezar. L-am găsit la el acasă.
E testamentul lui. O! de-ar putea
Poporul să-i asculte testamentul...

[1] Traducere de Vladimir Streinu, în op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu, n-am de gînd să vi-l citesc... iertare...
I-ați săruta și rănile lui Cezar,
Și v-ați muia năframele, cu toții,
În sfîntu-i sînge, ați cerși un semn,
Un fir de păr, duioasă amintire,
Și-n testament ați pomeni de el,
Urmașilor lăsîndu-l moștenire.[1]

(IULIU CEZAR, ACTUL III, SC. 2)

Antoniu aici este și cetățeanul, și prietenul. Face elogiul lui Cezar, lăsînd să transpară și anume reticențe. Înfierează pe conjurați cu tărie; nu le neagă patriotismul și onorabilitatea, dînd astfel a se înțelege că actul lor ar putea totuși să-și aibă și o rațiune. Rostește, cu sinceră emoție, cuvinte care îi pornesc din inimă și dintr-o judecată de om drept; totodată, ca om politic, știe că trebuie să-și compună cuvîntarea în așa fel încît să sondeze prin ea pulsul mulțimii, să-și dea seama de reacțiunile acesteia și în lumina celor aflate să reflecteze la ce va avea de făcut.

Cînd sînt în joc situații ce pun în conflict interese ale cetății cu argumente ale inimii, stilul devine abundent și avîntat, vibrează de căldură și pasiune, împletește demonstrația cu exclamații patetice, dezvoltă dialoguri interioare, se încarcă de invocări și interogații retorice, trece prin salturi repezi de la implorări la amenințare, folosește cînd termeni violenți, cînd termeni încărcați de culoare și afecțiune, pune pedala notei sublime. Ne oprim la un fragment din implorarea Volumniei, mama lui Coriolan, către acesta:

Nu, nu te despărți de noi așa!
De-ți cerem pe romani să-i mîntuiești,
Și să-i zdrobești pe volșci, pe-aceia care
Te-au luat în slujba lor, ai fi în drept
Să ne-osîndești că cinstea ți-am știrbi-o.
Dar noi îți cerem doar să fie pace,
Să poată spune volșcii: «iată mila
Pe care-am arătat-o!» Iar romanii:
«Iertarea noastră lor li-i datorită!»
Și toți, din toate părțile, pe tine
Te-or preamări, te-or binecuvînta,
Că le-ai adus neprețuita pace!
Știi, vrednicul meu fiu, că-i îndoielnic
Sfîrșitul luptei. Dar neîndoielnic
E că, de-ai cuceri vreodată Roma,
Folosul ce-l vei smulge din izbîndă
Va fi un nume blestemat, pe care
L-or scrie-n veacuri cronicele astfel:
«A fost de neam ales, dar cea din urmă
Isprăvă-a lui, pe toate celelalte
Le-a-ntunecat, cînd țara și-a zdrobit-o;
Și astfel, pentru veacuri peste veacuri,
Îi va rămîne numele hulit!»

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro

Răspunde-mi, dragul meu! Ai năzuit
Spre culmile alese ale slavei,
Ca să ajungi asemenea cu zeii,
Să sfișii ca și Jupiter, văzduhul,
Dar groaznica-ți săgeată de pucioasă
Vrea să trăsnească un bătrîn stejar,
Atîta doar. De ce nu spui nimica?
Crezi oare că un nobil se cuvine
Să-și amintească veșnic nedreptatea
Făcută lui? Vorbește, fata mea!
Nu-i pasă lui de lacrimile tale.
Vorbește-i tu, copile! S-ar putea
Să-l miște gingășia ta, mai mult
Decît îl mișcă judecata noastră.
Nu e un om pe lume mai legat
De mama lui, prin recunoștință,
Și totuși el mă lasă să-i îndrug
Tot felul de cuvinte, parcă-aș fi
Un osîndit legat de vreun butuc.
Nicicînd n-ai arătat vreo ascultare
Iubitei tale mame. Ea, sărmana,
Te săruta, și cînd plecai la luptă,
Și cînd veneai împodobit de slavă
Și teafăr din război. De ți se pare
Că nu e drept să-ți cer, mă izgonește!
Dar dacă-ți cer ce-i drept, ești necinstit,
Și zeii te vor blestema, copile,
Că n-ai dat ascultare mamei tale.
Întoarce fața! În genunchi, femei,
Să-l rușinăm, îngenunchiind-naintea-i.
Prea multă semeție strălucește
În mîndru-i nume de Coriolan,
Ca să se poată îndura de noi.
Stați în genunchi. E cea din urmă oară.
Apoi pornim spre casă, să murim,
De-a valma cu vecinii-n Roma noastră.
Hai, uită-te la noi. Copilul ăsta
Nu poate spune ce-ar voi să spună,
Dar dă-n genunchi, și mîinile le-ntinde,
Făcînd la fel cum ne-a văzut că facem.
Și rugăciunea noastră o-ntărește
Mai mult decît poți tu să-ți rîzi de ea.
Să mergem, hai! L-a zămislit o volscă...[1]

(CORIOLAN, ACTUL V, SC. 3)

Îndrăgostirea năprasnică și pasiunea tinerească nestăpînită sînt înfățișate într-o exuberanță de lumină și poezie. Comparațiile și metaforele tind

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro

tot mai sus, către sfere maxime. Tonul capătă accente de exaltare şi imaginile se succed hiperbolic. Abundenţa devine frenetică; nu-i mai stă în cale nici o piedică, nici o reţinere, nici o treaptă intermediară. Privite la rece, în datele lor obiective ori în raporturile lor logice, multe din aceste asocieri şi cascade de imagini pot să pară naive; susţinute însă prin adevărul sentimentului din care izvorăsc, ca şi prin căldura cu care sînt rostite, toate capătă puteri şi funcţiuni incantatorii. Se creează un climat în care noţiunile nu-şi mai au atributele lor obişnuite; se topesc în muzică, intră în ritmurile tumultului pasional, anulează oricîte distanţe, fac posibile orice apropieri; încheagă între realitate şi magie o simbioză luminoasă. În grădina Capuleţilor, aşteptînd apariţia în balcon a Julietei, Romeo îşi mărturiseşte sieşi:

De răni nu-i pasă celui care-i teafăr?
Dar taci! Ce străluceşte-acolo oare?
Sînt zorile şi Julieta-i soare.
Răsai, o soare sfînt, ucide luna,
N-o vezi ce palidă-i acum, nebuna?
E galbenă de ciudă şi-i geloasă
Că tu, care-i slujeşti de preoteasă,
O-ntreci în farmec! O, de n-ai sluji-o!
E trist doar giulgiu-i de vestală moartă.
Tu leapădă-l: nebună-i cine-l poartă.
Stăpîna mea e... O, ar fi de-ar şti-o!...
Vorbeşte, nu, n-a spus nimica... Fie!
Vorbeşte ochiul ei, îi voi răspunde.
Sînt prea-ndrăzneţ, ea nu-mi vorbeşte mie.
Doi aştri, cei mai mîndri de pe cer,
Vin ca să roage ochii Julietei
Să strălucească-n lipsa lor în sfere:
Ci dac-ar fi acolo, ochii ei, —
Acei doi aştri-n capul Julietei, —
S-ar ruşina de strălucirea fetei
Ca zarea lămpii de lumina zilei,
Şi ochii duşi în ceruri ai copilei
În sfere-aeriene s-ar aprinde
Aşa de viu, că păsările-ar prinde
Să cînte parcă n-ar fi noapte. Iată!
Îşi las-acum obrazu-ncet pe mînă...
O, ce n-aş da să fiu mănuşa ei
Şi să-i ating obrazul!...[1]

(ACTUL II, SC. 2)

Cînd în faţa obstinaţiei opace şi pasionale argumentul raţional devine de prisos şi singura cale de a se apăra a învinovăţitului pe nedrept rămîne refugiul într-o atitudine de demnitate lucidă şi curajoasă, tonul capătă gravitate, durerea este înfăţişată cu linişte şi resemnare profundă, formulările iau caracter de rechizitoriu, ornamentaţiile stilistice dispar, totul se înveşmîntă într-o solemnitate lapidară. Hermiona, soţia lui Leontes, îşi dă seama

[1] Traducere de Şt. O. Iosif în *Opere*, vol. I, Buc., 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

că în starea în care se află acesta nu ar mai putea să aștepte de la el calm și înțelegere; îl înfruntă cu înălțime, lăsîndu-și soarta în judecata zeilor:

Scutește-mă de-amenințări, stăpîne,
De-acest strigoi eu nu mă tem, ci-l caut,
Că pentru mine viața n-are farmec.
Cununa, darul ei, a ta iubire,
Eu le-am pierdut și-o simt, dar fără-a ști
Cum s-a-ntîmplat. Am fost, ca o ciumată,
Lipsită și de-a doua-mi bucurie,
De sfîntul rod al trupului. A treia,
Sub o vrăjmașă zodie născută;
Mi-e smulsă de la sîn și dată morții,
Cu lapte încă-n gura-i fără vină.
Iar eu mă văd gonită la răscruci
Ca trădătoare; -o ură ne-mpăcată
Lipsitu-m-a de patul lăuziei,
Pe care-l are-n orice rang femeia;
Și iată-mă tîrîtă-aci de față,
Sub cerul liber, ne-ntremată încă.
Să-mi spui acum ce fericire, sire,
M-așteaptă-n viață — ca să fug de moarte?
Nainte dar! să nu-nțelegi greșit:
Nu-i viața, știi? Un pui nu dau pe ea,
Da-mi apăr cinstea. Dacă-s osîndită
Pe bănuieli, din lipsă de-alt temei
Decît închipuirea ta geloasă,
Aceasta nu-i dreptate, ci urgie,
Și cinstei voastre-i cer cuvîntul sfînt:
Apollo fie-mi jude...[1]

(POVESTE DE IARNĂ, ACTUL III, SC. 2)

Exaltarea pasională, cu manifestările ei tulburi, cu acele ieșiri din matcă în care hotarul dintre luciditate și nebunie se confundă, e redată prin forme stilistice contorsionate, stăpînite de durere, scrise cu aprindere. Neliniștea din suflete se transmite parcă și cuvintelor. Acestea se prind în vîrtejuri uriașe; se precipită, intră în asociații ciudate, capătă gustul absurdului, ajung cu impetuozitatea lor pînă pe muchii paradoxale. Înțelesurile lor par îmbibate de strigăte. Întrețin un delir al spiritului în care încap deopotrivă uluiri, revolte, spargeri de cadre, ieșiri zbuciumate din măsurile și criteriile obișnuite ale lucrurilor. E un limbaj al pasiunii în dezlănțuire. În cuprinsul lui, faptele ies parcă din ordinea lor obișnuită: se rup și se adună, se destramă și se încleștează, se afundă în blesteme ori se înalță în adorație.

Othello, în stare aproape paroxistică, își pierde stăpînirea de sine. Cuvintele lui denotă acum, pe lîngă suferința atroce, și o anume voluptate stranie. Își înfățișează suferința cu accente și urcări hiperbolice:

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro

De-a vrut aevea cerul să mă-ncerce,
De-ar fi plouat pe mine cu necazuri
Şi suferinţi; de m-ar fi cufundat
În sărăcie pînă la grumaz!
De m-ar fi pus în fiarele sclaviei
Cu năzuinţa gîndurilor mele,
Puteam, în fundul sufletului meu,
Să mai găsesc un strop de resemnare.
Dar vai! Să faci din mine o păpuşă.
Înfiptă în tăblia vremii noastre,
Să-arate ceasul jalnic al ruşinii...

Cînd Desdemona îi cere cu ingenuitate să spună ce crimă i se pune pe seamă, Othello izbucneşte, alunecînd din sublim în vulgaritate:

Hîrtia-aceasta albă, cartea-aceasta
Frumoasă, sînt făcute ca să scrie
Pe ele «tîrfă»? Spui: «Ce-am săvîrşit?»
Ce-ai săvîrşit? Femeia tuturora!
Obrajii mi s-ar preschimba în foale
Sfiala prefăcînd-o în cenuşă,
Istorisindu-ţi faptele! Şi cerul
La nas îşi duce degetul! Şi luna
Închide ochii! Vîntul desfrînat,
El însuşi, care toate le sărută,
Se-afundă în străfundurile lumii
Să nu le-asculte! O! «Ce-am săvîrşit!»
Neruşinată tîrfă!...[1]

(ACTUL IV, SC. 2)

Există personaje care nu îndeplinesc roluri-cheie în constituirea conflictului şi în desfăşurarea acţiunii dramatice, dar la care poetul ţine îndeosebi, pentru pitorescul lor uman şi gradul de autenticitate cu care exprimă viaţa. Cel mai caracteristic în această privinţă este Falstaff. Se află la pîndă în pădurea din vecinătatea Rochesterului. Ca de obicei, e împreună cu tovarăşii lui de blestemăţii, cărora le este şi complice, şi ţintă pentru farsele lor. Să-l surprindem într-una din izbucnirile lui caracteristice:

„...Se vede că e un blestem, de vreme ce am ajuns să tîlhăresc cu pungaşul ăsta! Puşlamaua mi-a luat calul şi nu ştiu unde l-a priponit. Dacă mai fac patru paşi, mi se curmă răsuflarea. Sînt sigur că am să mor de moarte bună dacă scap de ştreang, după ce l-oi ucide pe derbedeu. De douăzeci şi doi de ani mă jur necontenit, ceas cu ceas, să nu mă mai înhăitez cu el, şi tot cu el rămîn, parcă m-ar fi fermecat, afurisitul! S-ajung în ştreang, dacă puşlamaua nu mi-a dat să beau niscai băuturi de dragoste, ca să mă facă să-l iubesc; nu se poate altminteri, am băut farmece... Poins!... Hal!... Dar-ar ciuma-n amîndoi!... Bardolph!... Peto!... Să mor de foame de-oi mai hoţi de-acum încolo! Nu-i oare un lucru tot atît de bun ca băutura să te faci om cinstit şi să-i laşi dracului pe tîlharii ăştia? De nu-i aşa, apăi atunci eu sînt cel mai

[1] Traducere de Dan A. Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro

scîrbos slugoi care a mestecat vreodată cu un singur dinte. Opt coți de pămînt gloduros sînt pentru mine cît zece poște dacă-i umblu cu piciorul; și mișeii ăștia cu inimă de piatră o știu prea bine; arză-i-ar focul, dacă nici tîlharii nu se mai pot încrede ei între ei!... Hei, alege-s-ar praful de voi toți! Dați-mi calul, borfașilor dați-mi; calul, și dracii să vă ia!..."[1]

Vorbire abundentă, delirantă; aer de tavernă; familiarități vulgare; cuvinte care mai mult izbucnesc decît sînt rostite; în mijlocul articulațiilor, strigăte, notă gălăgioasă; la fiecare pas, o exclamație; fraze întrerupte, cu salturi intempestive de la o idee la alta; epitete crude, construcții și judecăți ca pentru vocea răgușită, îmbătrînită de alcool și de viciu a celui care le pronunță; expresii purtînd în ele înjurături și gratuități verbale; beție de vorbe ieșite dintr-o gîndire ce nu se poate aduna; hiperbole fără aripi; imagini și comparații îmbătîndu-se ușor de o sonoritate dogită; construcție înălțată pe nisip, bună pentru o minte descumpănită și iresponsabilă... Recunoaștem personajul: e Falstaff, cu revărsările lui de carne, cu amoralitatea lui boemă, cu inconștiența lui periculoasă, cu pitorescul lui benign.

T. S. Eliot consideră că Shakespeare este poetul căruia limba engleză îi datorează cel mai mult. Sub acest raport distinge în dezvoltarea operei sale două etape. Prima a constat din adaptarea treptată a formei poetice la condiția vorbirii colocviale. Poetul se preocupa să creeze un cadru în care orice personaj, indiferent pe ce treaptă socială, psihologică ori intelectuală s-ar afla, să se poată exprima sugestiv, natural, convingător. Trebuia, deci, ca de la artificialitate să ajungă la firesc, de la rigiditate la supleță. Cealaltă etapă avea să fie una a diferențierii, a elaborării complexe, a trecerii pe planuri și mai înalte de artă. Poetul se va întreba acum pînă la ce punct va putea să complice și în același timp să rafineze muzica poeziei, fără ca prin aceasta s-o îndepărteze de realitate, să-i reducă naturalețea ori să-i micșoreze puterea ei de a exprima vorbirea curentă. *Cymbeline*, *Poveste de iarnă*, *Pericle* și *Furtuna* reprezintă cu deosebire această etapă.

Eliot, de asemenea, emite o seamă de judecăți asupra versului alb. Afirmă că în poezia dramatică dependența acestei forme de vers față de vorbire este mult mai nemijlocită decît în alte domenii de creație poetică. În acestea nu este cu desăvîrșire necesar ca versul să țină pasul strîns cu vorbirea curentă; alta însă este situația versului dramatic. Aici poetul vorbește pentru o serie de personaje, trecînd replica de la unul la altul. Trebuie ca versul să poată cuprinde și reda aceste voci diferite, în plus și aceea a trupei de actori prin intermediul căreia ajunge la cunoștința publicului, fără ca vreuneia să i se modifice caracterul, naturalețea, autenticitatea. E necesar, deci, ca în versul dramatic prezența poetului să fie mai intensă, la un nivel mai adînc decît acela al strictei lui simțiri personale. Referindu-se la Shakespeare, mai cu seamă la poezia din partea ultimă a creației sale, subliniază că limba întrebuințată aici, deși atît de cizelată și de personală, este totuși „a unei lumi de persoane ". Ne explicăm astfel de ce, chiar după sutele de ani care s-au scurs de atunci, cînd o auzim redată fru-

[1] Traducere de Dan Duțescu, în Shakespeare, *Opere*, vol. IV., E.S.P.L.A. Buc.,1957.

https://biblioteca-digitala.ro

mos, distanţa în timp se şterge şi impresia de viaţă efectivă continuă fără nici o alterare.[1]

Într-adevăr, în creaţia lui Shakespeare nu există două personaje care să vorbească la fel, după cum nu există situaţii a căror redare să nu comporte mijloace specifice. E o varietate pe care o cerea poetului însăşi natura artei sale. Pentru a comunica viaţa, a pătrunde caractere, a intra în mecanismul intim al pasiunilor şi a înfăţişa mulţimea lor de manifestări, pentru a cuprinde imensele întinderi dintre umor şi tragic, ori pentru a pune în lumină resursele unei imaginaţii în veşnică ebuliţie, nu ar fi fost potrivit un stil de măsurători exacte şi de rigori sistematice, ci dimpotrivă trebuia să se vină cu unul de efervescenţe şi de nesfîrşite colorituri. Dacă în opera lui dramatică poetul şi-ar fi propus să apere vreo teză, să pledeze pentru o cauză anumită, desigur, stilul lui ar fi fost mai egal şi mai sobru, fără abundenţa lui de metafore, de salturi repezi, de schimbări ale tonului. Cum însă avea în vedere *drama umană*, fără nici o altă tendinţă decît aceea de a o simţi în cît mai multe aspecte şi palpitări, era firesc ca forma de redare să capete mobilitatea, multiplicitatea şi modulaţiile acestora. Poate la nici un alt scriitor ca la Shakespeare, cuvîntul nu pătrunde şi nu se asociază mai strîns cu substanţa sentimentului, devenind el însuşi materie şi viaţă. Fie şi cea mai fugitivă simţire îşi reclamă şi îşi descoperă expresia corespunzătoare. În plină simbioză cu conţinutul şi sensurile vieţii, cuvîntul capătă puteri capabile să acopere oricîte întinderi, de la şoaptă pînă la tumult, de la cantilena înginată simplu pe o singură coardă pînă la dezvoltarea contrapunctică, de la înfiorarea abia simţită pînă la dezlănţuirea sălbatică a sufletului omenesc zdruncinat.

Asistăm prin acestea la un fenomen caracteristic al artei shakespeariene: întrepătrunderea continuă între liric şi dramatic. Piesele lui Shakespeare pot fi jucate, fără ca prin aceasta să-şi piardă expresia şi autenticitatea, chiar cu decoruri şi accesorii scenice reduse la minimum. În vremea poetului, această reducere a scenografiei ţinea de condiţii obiective; în vremea noastră, o practică stilizările şi speculaţiile rafinate ale regiei moderne. Întrepătrunderea amintită capătă rang de categorie artistică; poate compensa lipsa detaliilor şi este în măsură să asigure mari porţiuni din întinderea ficţiunii dramatice.

15. Universalitate şi mesaj

Opera lui Shakespeare e clădită pe fundamente naţionale. În fiecare personaj, indiferent că poartă nume grec, latin, italian sau francez, putem desluşi o trăsătură engleză. Opera poetului reuneşte în ea concepţiile filozofice, ştiinţifice şi politice ale Renaşterii, în felul cum acestea se reflectau în societatea elisabetană. Înregistrăm anume ce se ştergea, ca şi ceea ce rămînea în această societate din formele vieţii feudale. Francis Bacon şi Thomas Morus, primul dărîmătorul modern de „idoli" ai minţii, celălalt filozoful politic, sînt prezenţi tot timpul ca spirite directoare, nemijlocit şi

[1] Eseul *Muzica poeziei*, în volumul *Eseuri literare*, selecţie şi traducere de Virgil Nemoianu, E.L.U., Buc., 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

în contexte. Sub raport dogmatic, Shakespeare era un indiferent. Ca sentiment religios, în genere, nu ne putem da seama dacă avea dispoziții catolice sau protestante; tot așa, nu știm dacă împărtășea sau nu ceva din mișcarea puritană. Avem totuși impresia, judecînd după lumina transcendentală a operei, ca și după implicațiile ei de morală practică, că nu era străin de aceste frămîntări ale epocii și țării sale. Ciclul de drame din cronica Angliei ne ajută să urmărim istoria luptelor dintre casele rivale York și Lancaster, într-adevăr cu evenimentele lor sîngeroase, dar și cu funcțiunea lor constitutivă într-o etapă hotărîtoare a destinului național. Sesizăm direcțiile de gîndire ale Tudorilor, cu ceea ce acestea putuseră să contribuie la pacificarea și prosperitatea țării. Ne aflăm într-o Anglie în care conștiința unității naționale și sentimentul ei de mare putere făceau progrese. Simțim în ce fel lărgirea frontierelor geografice și constituirea imperiului colonial începeau să devină cuvinte de ordine. Țara își definea din ce în ce mai mult o psihologie insulară, nu însă prin refuz față de valorile continentale, ci prin prelucrarea și asimilarea acestora în spirit englez.

Dar cu tot atîta putere, opera shakespeariană se înscrie și pe dimensiuni universale. Sîntem la o răscruce de două evuri, cel mediu și cel modern. E o perioadă de confluență a două culturi, cea din sud constituită în condiții dominate de amintirea civilizației greco-latine, cea nordică dezvoltată prin existența mai multor cicluri de spiritualitate autohtonă (gaelică, saxonă, scoțiană, irlandeză). La acestea avem de adăugat influențe franceze, începute încă din perioada invaziei normande, iar mai tîrziu și unele influențe italiene. În ambianța acestui sincretism, ascultînd de imbolduri ale instinctului național ori determinat de orgolii locale, s-ar fi putut ca poetul să procedeze unilateral, așa cum e cazul lui Lope de Vega în Spania. În aceeași epocă, acesta a convertit spiritul Renașterii într-o creație de teatru încărcată de pasiune catolică, de romantism național, de exaltare a *reconquistei*, de vanități castiliene, în genere o creație puternică, pitorească, perfect caracteristică din punct de vedere spaniol, nu însă și cu tot atîtea puteri de universalitate.

Repetăm: situațiile descrise și dezbătute în teatrul shakespearian poartă pecetea vieții engleze; toate însă realizează valori general-umane. Acest teatru a luat atitudine împotriva dogmelor; a condamnat ideea guvernării tiranice; a pus sub semne de rezervă idilismul quietist; a inițiat emancipări de sub tradiția îmbătrînită și prea locală a miracolelor și misterelor religioase. În dramele istorice, lumina în care apărea iubirea de patrie cuprindea în ea și tot atîtea înțelesuri universale. Devotamentul, spiritul de jertfă, puterea de abnegație — toate acestea ne sînt înfățișate ca fapte libere, voluntare, izvorînd din sentimente înalte, din reciprocități morale, dintr-un cult general-uman al datoriei. Lirica trubadurească privea dragostea printr-o prismă omagială, cu idealizări de tip cavaleresc, cu sărbătoriri prevenitoare și delicate, toate cu sens deferent față de soția sau fiica seniorului feudal. Shakespeare — fără ca vreodată în cîntarea iubirii să facă abstracție de sursele propriei sensibilități, ca și de mulțimea imaginilor renascentiste răspîndite prin nuvelistica italiană — vedea în iubire un drept suveran al vieții și o înscria pe linia marilor sentimente umane, dincolo de localizări și bariere.

https://biblioteca-digitala.ro

În mulţimea de acţiuni pe care poetul le transpune pe scenă facem cunoştinţă cu prejudecăţi şi convenţii sociale, cu factori ai puterii care ţin la privilegiile lor, cu moduri de judecată despotice, cu tradiţii care nu ar mai consimţi să se regenereze, cu prezumţii nobilitare, cu un respect superstiţios al ierarhiei. Poetul le aşază în ecuaţii de viaţă, le dă tuturor consideraţia impusă de realitatea pe care o reprezintă; în acelaşi timp le raportează la condiţiile dreptului natural, lăsînd a se înţelege că *acesta* le poate conferi principala valoare.

Ideea de răzbunare pentru apărarea onoarei este implicată adesea. În felul cum o vede Shakespeare, umanitatea ei înscrie o treaptă de superioritate. Cîteva din scenele pe care i le-a inspirat — duelurile prinţul Henric-Percy Hotspur sau Hamlet-Laerţiu — sînt memorabile. Dreptatea nu mai este lăsată pe seama stranie a întîmplării, consacrînd un misticism ca acela din duelul judiciar medieval, ci este transpusă pe planul justiţiei imanente. E o altă situaţie decît cea din *pundonor*-ul spaniol: nu satisfacţii închipuite, convenţionale, ci o formă de respect pentru om unită cu una de readucere a vieţii în drepturile ei integrante.

Mode şi euforii ale timpului, practicate larg şi de înaintaşi, ca şi de contemporani ai poetului, unii exagerînd şcoala lui Ben Jonson, se complăceau să urce pe scenă personaje baroce, apariţii burleşti, fanfaroni, capricioşi şi iresponsabili, vînători de originalitate, oameni cu spiritul disponibil. Shakespeare nu le elimină; făceau parte din ambianţa elisabetană. Dar păstrîndu-le, va ameliora partea lor caricaturală şi burlescă, le va da structuri sufleteşti mai complexe şi mai reale; mai precis: le va defini un loc caracteristic în scara tipurilor umane.

Tot aşa şi în ce priveşte viziunea ori accepţiunea dată elementului supranatural. Poetul — ştim — avea afinităţi puternice cu folclorul poporului său; e îmbibat de magia baladelor scoţiene; păstrează încă subconştient anume imagini medievale; se află cîteodată pe muchii de alchimie şi de ştiinţă; are un profund sentiment al morţii; cu fantezia lui putea să zboare departe. Precizăm, totuşi, că Shakespeare nu ne poartă în fabulaţie şi fantasmagorie. Apariţiile supranaturale cărora le dă curs au adevăr psihologic, intră în mersul real al acţiunii, devin puncte-cheie în desfăşurarea conflictului sufletesc şi moral. Fantoma tatălui are în piesă o existenţă autonomă; nu e mai puţin adevărat însă că trădează şi ceva din nevoia de exaltare, din pornirea spre nelinişte a tînărului prinţ. Prezicerile vrăjitoarelor pun în mişcare, în cugetul lui Macbeth, latenţe pe care nici acesta şi nici cei din jurul său nu le bănuiseră încă. Umbra lui Banquo, oarecum, se aşază pe un plan asemănător cu aceea a bătrînului Hamlet; ne arată în ce măsură în sufletul lui Macbeth nu era linişte. Sucul misterios pe care Puck îl picură pe pleoapele îndrăgostiţilor are în el adevărul inefabil al iubirii. Iar bagheta magică a lui Prospero, aceea prin care impunea respect elementelor înconjurătoare, deţine în ea şi un mister înalt — „sînt mai multe lucruri între cer şi pămînt decît bănuieşte biata noastră ştiinţă de carte“ (*Hamlet*) —, după cum poate simboliza şi o autoritate generală a cunoaşterii şi a metodei.

Universalitatea lui Shakespeare rezultă din puterea lui de a cuprinde viaţa în datele şi curgerile ei autentice. Personajele sale au posibilitatea să-şi realizeze integral existenţa. Nicăieri vreo carapace, vreo discriminare de

https://biblioteca-digitala.ro

natură să le schematizeze, constrîngîndu-le la convenţie sau imobilitate. Nu trece peste nimic cu vederea, chiar peste fapte aparent nesemnificative; tuturora le dă un suport, raportîndu-le la liniile vieţii şi aşezîndu-le pe fonduri umane durabile. Cu pasiunea pe care le-o imprimă poetul, cu haina de strălucire patetică în care le îmbracă actele şi sentimentele, eroii capătă proporţii neobişnuite, devin personalităţi extraordinare.

La Shakespeare nu găsim — ca la tragicii greci, ca în poemul lui Lucreţiu, ca la Dante — o idee fundamentală, străbătînd întreaga operă, intrînd în substanţa acesteia şi conferindu-i o justificare. Există, în schimb, o emanaţie continuă, o fosforescenţă filozofică. O simţim — această fosforescenţă — în tot: în mulţimea de teme reluate şi dezbătute sub diferite faţete, în simboluri, în desfăşurarea evenimentelor, în conflictele ce agită conştiinţa personajelor, în varierea tonului liric, în sugerările metaforelor.

În frămîntarea lor pasională, eroii sînt liberi. Poetul nu-i circumscrie, nu le pune stavili. Pot să se desfăşoare cu tot ce intră în psihologia lor, atît de natură să-i înalţe, cît şi să-i prăbuşească în haos şi dezordine. Există însă un univers moral, cu imanenţe stricte, de ale cărui rigori nu este scutit nimeni. Asupra nici unuia din noi nu apasă un *fatum*; alegerea căilor de viaţă stă în puterea fiecăruia. Avem posibilitatea de a ne constitui fericirea, ori dimpotrivă să alergăm singuri în dezastru. Sîntem ceea ce sînt acţiunile noastre. Întotdeauna vom avea de dat socoteală pentru ele. Crimele, uzurpările, imposturile, desfiinţarea criteriilor, distrugerea tablelor de valori, conspiraţiile, intrigile, nestăpînirea, tulburarea armoniei necesară oamenilor, toate, fără deosebire, nu pot rămîne descoperite; pînă la sfîrşit îşi vor lua pedeapsa cuvenită. Implacabilă, dreptatea iese la lumină; dar de atîtea ori faptul cere preţuri tragice. Nimeni nu poate prevedea cît abis există în fiinţa lui; totuşi, ideea că fiecare îşi are soarta în propriile sale mîini trebuie menţinută cu tărie. Tumultul pasional are desigur rădăcini misterioase, insesizabile. Există însă în el şi porniri ori nestăpîniri din acelea pe care le putem descoperi şi înţelege; acestora, neapărat, trebuie să le opunem voinţă, înţelepciune, putere de a le converti prin sublimare. Avem în noi posibilitatea de a distinge între bine şi rău; ni se lasă putinţa de a ne realiza pe măsura dispoziţiilor cu care am fost înzestraţi. Normele naturii şi normele societăţii se întîlnesc; contrariate, devin necruţătoare. Nestăpînirile indivizilor nu lovesc numai în ei; afectează deopotrivă şi umanitatea căreia îi aparţin. Binele există; dar pentru a-l descoperi şi a-l asimila, ne trebuie puterea de a străbate prin tragicul vieţii.

Cu aceste înţelesuri pătrundem înfioraţi într-o umanitate impunătoare. Sub o asemenea tensiune, faptele capătă o gravitate aparte. Toate, deopotrivă, ne pun cugetele în stare de vibraţie. Aprind lumini şi dincolo de raza lucrurilor obişnuite; ne dau înălţime; ne ajută ca între contemplaţie şi acţiune să întindem punţi superioare; ne fac mai pioşi faţă de ideea şi datoria vieţii; aduc în judecata noastră obiectivă căldura emoţională, ne ridică pe planuri general-umane.

T.S. Eliot, ale cărui eseuri critice au dat îndrumări noi privind cunoaşterea şi înţelegerea teatrului elisabetan, aşază la baza morală şi ideologică a gîndirii lui Shakespeare o asociere de idei din Seneca, Machiavelli şi Montaigne. Stoicism, scepticism, individualism relativist; toate sub semnul

https://biblioteca-digitala.ro

de forță și de elevație al Renașterii. În om există dorința permanentă de a se afirma; orgoliul, egotismul și mai ales sentimentul onoarei răsar din concepția lui aristocratică de viață. Trecerea omului pe pămînt trebuie să lase urme. Eroii lui Shakespeare ascultă de aceste chemări. Își încheie viața într-un freamăt intens, subliniind momentul final cu ceva magnific, o tiradă, o deznădejde supremă, un strigăt de apoteoză, o intuiție filozofică: „Un cal! un cal! Regatul meu pe-un cal!" *(Richard al III-lea)*; „Lovește, Macduff, și blestemat să fie acela care va striga cel dintîi" *(Macbeth)*; „...Restul e tăcere" *(Hamlet)*; „Să vă aduceți aminte de mine, de un om care a iubit cu o dragoste neînțeleaptă, dar sinceră și adevărată" *(Othello)*.

La alți dramaturgi elisabetani, conflictul dintre *ego* și *fortuna*, adică dintre individ și soartă, era lăsat pe seama împrejurărilor, a diferitelor prilejuri, multe din acestea desfășurîndu-se adesea fără semnificații, fără puterea de a purta mesaje. Shakespeare însă îl înalță, îi dă legitate morală și metafizică. Nimic nu se mișcă orbește. Există o justiție imanentă care veghează ca fărădelegile să-și primească pedeapsa meritată, restabilind ordinea morală și socială acolo unde acestea au tulburat-o.

În concepția sa de teatru, Shakespeare nu a rupt nici o punte cu ceea ce fusese înainte. Opera lui cuprinde trăsături din tot teatrul lumii de pînă la el: momente de simplitate măreață ca acelea din tragediile grecești; satiră înveșmîntată în simboluri poetice ca în comediile lui Aristofan; revărsări de vervă populară ca în comediile latine ale lui Plaut; gîndire de moralist asemănătoare în bună parte cu cea din comediile lui Terențiu; demnitate filozofică și situări solemne ca în tragediile lui Seneca; fabulații și frescă de evenimente ca în miracolele și misterele medievale; ritmuri, procedee spumoase și procedee frenetice ca în *commedia dell'arte*; ș.a.m.d. Menționăm, deopotrivă, și mulțimi întregi de influențe locale venite pe cale populară: reminiscențe din cîntecele și recitările *scops*-ilor saxoni, imagini rămase de la menestrelii din timpul baronilor normanzi, vechile *pageant*-uri, teatrul religios și laic al corporațiilor, teatrul de bîlci, vechile moralități ș.a. Dar, deși atît de bogată și de legată de fonduri tradiționale, opera lui Shakespeare reprezintă în viața teatrului modern o revoluție. Precizăm: revoluție și prin ceea ce a construit nou, și prin ceea ce putea să anunțe pentru viitor. Pînă la el, teatrul părea cantonat: într-o religie, într-o doctrină filozofică anumită, într-un patriotism local mărginit, într-un număr limitat de teme asupra existenței umane. De la acestea, Shakespeare a trecut la tot. Rareori o sinteză mai universală. Sub viziunea ei devenea cu putință ca pe spațiul restrîns al unui podium de teatru să încapă lumea. Ne aflăm într-un domeniu în care granițele, limitările, discriminările și rivalitățile de orice fel dispar. Chemările ce se pot auzi aici capătă rezonanță universală. Legea dată de Shakespeare trăiește intrinsec. Ar putea fi exprimată lapidar după cum urmează: tot ce este în viață poate fi și în teatru; acesta nu inventează, ci preia, prelucrează, exprimă, confirmă.

Opera lui Shakespeare stă pe realități și dezvoltă sensuri umane. Ne reflectă pe toți la un loc și pe fiecare în parte. Fiecare din noi, în cuprinsul ei, putem găsi un adevăr ori un rost capabil să ne reprezinte. Ne înștiințează că viața nu refuză pe nimeni; îi cheamă la ea pe toți. Manifestările noastre izvorăsc dintr-un fond comun de umanitate. Pe deasupra oricîtor dis-

https://biblioteca-digitala.ro

tanțe, geografice și istorice, materiale și morale, ne recunoaștem ca oameni, ne dăm mîna, ne putem simți slujind aceluiași cult. Existăm, deopotrivă, prin înălțările ca și prin căderile noastre. Ne integrăm cu toții într-o mare dialectică umană; în lumina ei aflăm că fiecare, umil sau notoriu, învins sau învingător, poate împlini datorii, rosturi, adevăruri și frumuseți ale vieții.

Ce ne pune în față această operă este un mare poem al omului. A transpus, în formă poetică, dimensiunile răspunderii și datoriei noastre ca oameni. Învăluie morala, bunătatea și cuviința într-un nimb estetic. Se înalță ca un templu, înlăuntrul căruia răsună o cîntare universală. Oamenii pot convieţui, pot alcătui laolaltă umanitatea și pentru că se aseamănă, și pentru că sînt atît de diferiți.

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL ENGLEZ AL RENAŞTERII (V)

BEN JONSON

1. Preliminarii

În 1603, puţin timp după moartea reginei Elisabeta, pe tronul Angliei fusese înscăunat Iacob I, fiul Mariei Stuart. Spre deosebire de monarhii din familia Tudorilor, ale căror sentimente de teatru se dovediseră inegale, cîteodată de-a dreptul ostile, Stuarţii, în genere mai instruiţi şi mai „europeni", aveau să se arate în această privinţă mai constanţi şi mai plini de înţelegere. Se citează, de exemplu, sprijinul dat de monarh lui Inigo Jones, arhitect şi regizor, admirator al italienilor, reputat pentru o seamă de inovaţii în teatru: lumini, decoruri, maşini, costume, recuzită ş.a.

Totuşi, teatrul continuă să întîmpine şi acum adversităţi, în special din partea recrudescenţelor puritane, ca urmare a frămîntărilor religioase din epocă. Aceste recrudescenţe, mai mult decît o doctrină propriu-zisă, exprimau o stare de spirit stăpînită de contradicţii şi absurdităţi. Pe de o parte se proclama „dragoste pasionată şi nelimitată pentru libertăţile civice"; pe de altă parte se întreţineau sentimente şi aversiuni faţă de ideea fericirii, a bunei dispoziţii, a oricărei euforii de viaţă. Se cerea o viaţă simplă, cu evitarea reliefurilor şi a strălucirilor. Se protesta împotriva a tot ce putea să însemne colorit medieval, imagini italiene, senzualitate meridională. În multe din formele de viaţă ale epocii elisabetane, puritanii vedeau teme de scandal. Admiteau o singură poezie: a psalmilor şi a Ecleziastului; în rest, chiar şi poezia lui Spenser era pusă sub semne de îndoială. Făceau din lectura *Bibliei* un sacerdoţiu, în aparenţă nobil, sobru şi susţinut, însă straniu ca fenomen de contagiune mistică şi de exaltare colectivă. Puritanii ortodocşi dispreţuiau luxul, podoaba, îmbrăcămintea elegantă, pieptănătura aleasă, în genere tot ce putea să pară la modă, amintind de perucile buclate şi de eticheta de la curte. Exista frica de păcat, mai cu seamă a celui carnal. Devotaţii doctrinei îşi impuneau să fie trişti, nesociabili, puternici prin renunţarea la farmecul şi gingăşiile vieţii. Aveau o formă de onestitate uscată, mohorîtă, aproape inumană. Ţineau să fie temuţi şi respectaţi, nu iubiţi. Cît despre teatru, îi dispreţuiau şi ideea, şi manifestările. Vedeau în el o formă de viciu moral şi îl socoteau răspunzător moralmente pentru diferitele stări de necredinţă ori de neconformism din societate.

Cu toată această adversitate, teatrul continuă să subziste şi să se manifeste. Are suficient sprijin din partea opiniei publice pentru a se opune încă intoleranţei şi opacităţii puritane. Atît contemporanii cît şi urmaşii

https://biblioteca-digitala.ro

lui Shakespeare sînt deosebit de fecunzi. Numărul lor e mare. Își sporesc repertoriile necontenit, trăiesc o adevărată frenezie a creației. Forma scenică îi atrage îndeosebi; i se supun ca sub puterea unui impuls natural. Își variază la nesfîrșit subiectele; le iau fără multă alegere din toate aspectele vieții. Fapte grave, dramatice, se întretaie cu altele anodine. S-ar spune că nu există întîmplare sau situație pe care scena s-o refuze. Acțiunile se petrec în locuri și medii diferite: pe cîmpuri de bătaie, în săli ale tronului, în cancelarii de stat, în taverne, în case particulare, în piețe publice, pe corăbii, în localuri de petrecere și de prostituție ș.a.m.d. Eroii, în majoritatea lor, sînt luați din lumea reală. Evoluează în fața noastră cu toate trăsăturile lor. Pot avea și măreție, și vulgaritate. Se înscriu pe o scară largă de manifestări, alcătuind un tablou bogat și pitoresc al vieții. Ne aflăm astfel în plină tradiție și umanitate shakespeariană. Precizăm, totuși, că nu este vorba de o tradiție oarbă, ascultătoare, ci de una activă, cu inițiative și cu configurări proprii. În centrul ei se află Ben Jonson, om de mare instrucție, scriitor de seamă, purtător de cuvînt al unui stil și al unei epoci.

2. Omul

Benjamin Jonson (1572? — 1637), în epoca sa, a trezit aproape tot atîta interes cît și Shakespeare. E departe de acesta, ca tot — ca bogăție și varietate a imaginației, ca putere de a zugrăvi caractere, ca ton patetic, ca umanitate. Nu e însă mai puțin adevărat că el — ca om, ca personalitate, ca prezență în mișcarea de idei a timpului, ca preocupare de a reforma scena engleză și ca purtător de semne ale Renașterii — trebuie numărat printre figurile reprezentative.

Tatăl, un modest pastor protestant, a murit înainte de nașterea fiului. Noul soț al mamei, meșter constructor, ar fi vrut ca fiul său vitreg să-l ajute în meserie. Tînărul însă denota dispoziții pentru studiu. A avut norocul să ajungă la Westminster School, unde bătrînul profesor Cadmer va exercita asupra lui o influență aparte. Trece mai departe la Universitatea din Cambridge, pe care însă din motive materiale nu va ajunge s-o absolve. Trebuind să-și cîștige singur existența, începe de timpuriu peregrinările vieții. Un timp va ajuta tatălui vitreg; apoi, înrolîndu-se ca soldat, a luat parte la campania din Țările-de-Jos împotriva spaniolilor. Toate acestea îi vor prilejui întîlniri utile cu locurile, cu oamenii, cu moravurile acestora. Reîntors la Londra intră în teatru, unde în scurtă vreme se va manifesta ca actor și mai ales ca autor. Într-un duel nefericit ucide pe camaradul său de teatru Gabriel Spenser; de aici, complicații judiciare,detenție, frămîntări sufletești și chiar o anume criză religioasă, urmată de convertire la catolicism.

S-a bucurat de prețuirea și prietenia lui Shakespeare. În 1598, trupa acestuia i-a reprezentat prima piesă: *Every Man in his Humour* (Fiecare cum îi este firea). Cîștigîndu-și repede reputația, va merge din succes în succes pînă la eclipsa din 1605, cînd colaborarea lui la o piesă cu aluzii răutăcioase împotriva scoțienilor, *Eastward Hoe* (Spre răsărit), îi va atrage pentru cîtva timp oarecare dizgrație din partea regelui Iacob I. S-a zbătut în greutăți bănești. Pensia regală, ca poet laureat, îi va veni tîrziu, abia

https://biblioteca-digitala.ro

în 1616. Penuria provenea într-o anume măsură și din viața lui dezordonată. S-a spus, nu fără adevăr, că totuși principalul dușman i-a fost vinul din Insulele Canare. A avut un sfîrșit trist: singurătate, boli necruțătoare și diformante, eșecuri ca autor dramatic, ingratitudine ori indiferență din partea publicului. A fost înmormîntat la Westminster Abbey, în colțul rezervat poeților. Pe piatra de pe mormînt, Tenson a înscris: *Orare Ben Jonson* („rugați-vă pentru Ben Jonson"); prin denaturarea imperativului latin, a devenit *O,rare Ben Jonson* („neasemuite Ben Jonson"). E o accepțiune pe care posteritatea i-a confirmat-o.

Fizicește, portretele și descrierile contemporanilor ni-l arată ca pe un om viguros, de statură atletică, cu trăsături dure, cu o figură energică dar mutilată prematur de ravagiile scorbutului, gata parcă să izbucnească în pasiuni animalice, predispus din cauza viciilor sale la obezitate.

Portretul moral e mai complex. Aplecarea spre studii și erudiție e veche; o manifesta încă din anii de copilărie și adolescență. Are curiozitatea științifică; nu folosește nici o noțiune, nici o idee, fără ca în prealabil să se informeze sistematic. În *Alchimistul*, de exemplu, folosește cu dexteritate alambicuri și retorte, vorbind despre procese ca rectificația sau calcinația substanțelor cu competența unui alchimist consumat. Tot așa, se adîncește cu metodă și răbdare și în exerciții umanistice. Îl interesează tot ce aparține vieții și culturii antice: istoria, civilizația, filozofia, literatura. Străbate cu meticulozitate și exegeză atît operele scriitorilor cît și lucrările istoricilor, filozofilor, gramaticienilor, retorilor, comentatorilor și glosatorilor.

Cultura clasică i-a dat o disciplină severă a scrisului. Înlănțuie ideile în mod gradat; nu trece la concluzii înainte de a fi impus conținutul din premise; nu bruschează trecerea de la o afirmare la alta; păstrează întotdeauna în raționamente o linie deductivă strictă; se menține pe calea liniară a judecății; ia măsuri ca spiritul cititorului să poată străbate pasajele dificile; ține să se asigure împotriva alunecării în incertitudini sau interpretări lăturalnice.

E un englez în toată puterea cuvîntului; energic și orgolios, uneori simplu și alteori cu complicații bizare, cîteodată frenetic, cu revărsări de veselie nestăpînită, adesea înclinat spre stări de spleen și melancolie. Se simte în elementul său cînd trebuie să dea lupte. Nu se sperie cînd rămîne singur ori se vede dezaprobat. Înfruntă dificultățile și adversitățile cu pieptul deschis. E loial, curajos și mîndru. În anii de declin și-a suportat sărăcia, înfrîngerile și inactualitatea cu stoicism. O singură dată — în epilogul piesei *The New Inn* — va lăsa să transpară ceva din amărăciunea produsă de eșecul ultimelor sale piese: „Gîndiți-vă că autorul e bolnav și trist... tot ce limba lui slăbită și obosită vă mai imploră încă, e ca pentru ceea ce v-a dezamăgit să nu învinovățiți mintea; este încă întreagă, deși așa învăluită în durere cum o vedeți nu va mai dăinui multă vreme..."

Asupra sentimentelor pe care Ben Jonson le-ar fi avut față de Shakespeare s-a discutat mult. Părerile continuă a fi împărțite. În introducerea versificată, scrisă pentru ediția *in folio* din 1623, Ben Jonson îl numește pe Shakespeare „stea a poeților", „suflet al epocii". E cu putință, oare, ca asemenea aprecieri omagiale să fi pornit doar dintr-un simplu sentiment de conveniență? Tot lui însă îi aparține și o altă afirmație, de nuanță con-

https://biblioteca-digitala.ro

trară. Referindu-se la facilitatea cu care Shakespeare scria fără a și șterge vreodată, fapt pe care atîți contemporani i-l subliniau cu considerație, Ben Jonson spune: „Era mai bine dacă ștergea o mie de versuri". Adevărul e că Ben Jonson îl admira pe Shakespeare, fără a-l aproba în totul. Cu spiritul său academic, format în disciplina latină, era firesc să găsească motive de critică împotriva formelor avîntate și belșugului de libertăți din arta celuilalt. Ben Jonson patrona un cenaclu literar ale cărui reuniuni se țineau într-o tavernă devenită celebră, „Sirena". Aici, cei doi poeți petreceau ore întregi discutînd cu aprindere chestiuni de artă și intrînd în dispute literare, fără ca aceasta să le tulbure camaraderia.

3. Concepția dramatică; urmări ale acesteia

Spre deosebire de Shakespeare care era un intuitiv, Ben Jonson își clădește opera pe o concepție dramatică definită sistematic. Prin formație intelectuală, gîndea în spirit de școală; afectiv, avea înclinații de moralist; ca om de acțiune, înțelegea să procedeze cu hotărîre și orgoliu. Întîlnim aceste trăsături, deopotrivă, și în judecățile lui ca doctrinar, și în opera sa ca autor.

E nemulțumit de teatrul englez contemporan. Are sentimentul că în cuprinsul acestuia și-au făcut drum mulțimi întregi de idei false, contradicții, abuzuri și imposturi. Le denunță cu vigoare, adesea și cu irascibilitate, în prefețe laborioase, încărcate de ton polemic și de prezumția persoanei proprii. Se declară împotriva comediei romanești; mai precis: împotriva acelei comedii scăldate în grație și luxurianță, chiar cînd purta pe ea o pecete de geniu poetic ca a lui Shakespeare. Își propunea să reformeze scena engleză, readucînd-o pe liniile Antichității clasice. Cerea să se revină la piese realiste, construite mai sever, cu respectarea „unităților" aristotelice de timp, loc și acțiune. Pentru drama serioasă și-a ales ca model pe Seneca. În comedie are privirea ațintită spre Plaut. Voia ca totul să se înscrie sub un unghi academic. Poezia nu trebuie redusă la jocuri facile, la sclipiri atracțioase, la simplu amuzament; indiferent ce conținut va reprezenta, e datoare să respecte un spirit de sistem, să aducă idei, să pună judecata în mișcare.

Poziția aceasta, desigur, avea să stîrnească reacțiuni și proteste. Asistăm — cum s-a spus — la o nemulțumire ostilă a întregului Parnas. I s-a obiectat, pe lîngă doctrina în sine, și felul imperativ prin care încerca s-o impună. De aici numeroase rezistențe, unele mai surde, altele fățișe și chiar violente. Unele piese i-au fost primite cu fluierături și demonstrații zgomotoase. Poetul, cu firea lui susceptibilă și exclusivistă, nu admitea ca opera să-i fie discutată. De fiecare dată se înverșuna să răspundă cu asprime rechizitorială. În prefețele lui — unele cu caracter tonitruant — se elogiază singur. Devenind apodictic, se instituia în procuror al stărilor de lucruri, punea în cauză oameni și moravuri, se adresa spectatorilor ca unor elevi, se transforma în cenzor al societății.

În genere, Ben Jonson este un bun constructor. Disciplina sa clasică îl ajută să compună cu ordine și soliditate. Are simțul planului și al gradă-

https://biblioteca-digitala.ro

rii. Evită tot ce ar putea să pară izbucnire spontană, întîmplătoare ori imprevizibilă. Intriga e gîndită de la început, în toate etapele și articulațiile ei. Procedează din element în element, din situație în situație, urmînd firul conducător al unei idei centrale. Nu lasă nimic disparat, accesoriu; totul trebuie să graviteze și să se înscrie în sfera evenimentului dezbătut. Își alege izvoarele cu meticulozitate. Se observă pe sine în toate momentele elaborării. Cu aceeași grijă își observă și personajele. Se preocupă ca totul să aibă verosimilitate și utilitate în mersul general al acțiunii. Nu-i scapă nici un amănunt, nici o mișcare; știe în orice moment ce are de întreprins pentru momentul următor. Se stăpînește pe sine, își stăpînește și personajele, cu o baghetă sigură. Unele din aceste atitudini țin de conformația lui sufletească; altele sînt expresii ale culturii sale clasice, cu deosebire de factură latină.

Nu înseamnă însă că poetul ar fi doar un livresc și că arta lui ar avea în vedere doar o întoarcere la trecut. Dimpotrivă, Ben Jonson se află în plină actualitate a epocii sale și a poporului său. Are înțelegerea și pasiunea vieții, cu instincte de englez și de om al vremurilor noi. Îl interesează aspectele realității și știe să le urmărească în dezvoltarea lor naturală. Din clipa în care s-a fixat asupra unora din ele procedează integral: are curajul să le prezinte așa cum sînt, eventual cît de crud, fără a le aplica vreo surdină ori modificare, fie din ipocrizie, fie din decență, fie dintr-o convenție sau alta. La această tensiune impusă de adevărul faptelor se adaugă și o coardă morală. Poetul crede în ceea ce propagă; își simte cu patos și cu luciditate o misiune; pune în pledoariile sale înălțime și fervoare; consideră că poezia nu trebuie să se izoleze de știință și de morală; denunță vicii ale oamenilor și ale secolului, dar nu cu ură ci cu sentimentul că aceasta trebuie să intre în datoria poetului; crede în orgoliul său, pe care îl consideră drept expresia unei stări superioare de conștiință. Aspiră să facă din poezie un sacerdoțiu; o denumește „suflet al cunoașterii" și „regină a spiritelor"[1]; proclamă sentențios că pentru a se ajunge la porțile cerului trebuie să ai curajul ca de multe ori să disprețuiești pămîntul.

Aceeași erudiție care pe de o parte dădea poetului stil, noblețe, demnitate și viziune arhitectonică, pe de altă parte îi va impune constrîngeri și limite. Urmărind cu obstinație să readucă la viață forme de teatru clasic, Ben Jonson părăsește adesea intuiția și inventivitatea de artist pentru a se afunda în raționamente și cercetări de savant. Unele personaje nu par oameni vii, reali; sînt mai mult abstracțiuni și tipare. Deslușim în opera sa capitole de istorie, demonstrații morale, atitudini satirice, nu însă — cel puțin în egală măsură — și studiu psihologic. Simțim tot timpul că opera aparține unui autor mare și că este scrisă cu o mînă fermă; nu este însă mai puțin adevărat că această operă nu ne emoționează îndeajuns. Demonstrația, ca și la Seneca, atinge niveluri de perfecțiune; poezia însă se constituie mai greu.

---

[1] În prologul la *Every Man out of his Humour*.

https://biblioteca-digitala.ro

4. Tragediile

Ben Jonson a scris două tragedii: în 1603 *Sejanus, his Fall* (Căderea lui Seian) și în 1611 *Catiline, his Conspiracy* (Conspirația lui Catilina). Sînt drame istorice, cu subiecte din viața Romei, în care poetul urmează de aproape modelul dat de Seneca. Sînt scrise cu vigoare; se bazează pe multă știință istorică; există însă în ele pasaje în care dramatismul personajelor și al situațiilor e copleșit de povara solemnă a erudiției.

Procedeul latin se deslușește cu ușurință: discursuri ciceroniene, coruri ca în tragediile lui Seneca, declamații de tipul celor întîlnite la Lucian, pasaje de elocință ca acelea practicate de retori în perioada imperială ș.a. Prețuirea pentru antici ia pe alocuri forme pedante, chiar de un chip ostentativ. Poetul vrea să facă și artă, și știință. Încarcă acțiunea de fapte, mai mult îngreunînd-o decît definind-o. Piesele nu izbutesc să solicite tot interesul spectatorilor; caracterul demonstrativ creează în jurul lor o atmosferă de răceală, de necomunicativitate afectivă.

Trebuie să recunoaștem, totuși, că în aceste piese există o frescă a lumii romane văzută cu ochi pătrunzători și desenată cu mînă sigură. Defilează prin fața noastră scene de viață din Roma imperială, cu mărețiile și mizeriile ei. Poetul se apleacă mai cu seamă asupra acestora din urmă. Înfățișează fără cruțare depravarea înaltei societăți: cruzimi îmbrăcate în toga virtuții și a demnității civice, orori gîndite și înfăptuite cu perfidii blînde ori cu ascunzișuri savante, lăcomii de putere și lăcomii de bogăție materială, asasinate politice, pofte nestăpînite, domnii din umbră și domnii fățișe ale curtezanelor, intrigi și conspirații de curte. Sub strălucirea imperială stăruiesc încă instincte ale unei rase de cuceritori. Ideea de justiție e proclamată cu noblețe și autoritate, dar numai formal. Cînd însă intră în joc ambiții ori calcule politice, prezentate pe deasupra și în numele rațiunii de stat, ideea e călcată în picioare. Mai mult decît atîta: ignorarea justiției devine atunci virtute, dovadă de energie clarvăzătoare. Comedia justiției, de altminteri ca și imoralitatea adulației, reies larg în evidență. Asasinatele sînt puse la cale cu sînge rece, fără scrupule și fără teamă de sancțiunea morală. Seian cumpără conștiințe cu ușurință, ca și cum ar încheia niște tranzacții oarecare. Are aerul surîzător și își învăluie intenția infernală în glume familiare: „Eudemus, grăbește-te! Ești un om predestinat să faci consuli!...“ Procesele, punerile în cauză, acuzările publice sînt manevrate cu liniște. Tiberiu își alege din vreme oamenii care vor trebui să formuleze acuzările împotriva lui Latius și indică fiecăruia ce va trebui să facă, toate acestea cu precizie, simplu și hotărît, fără vreo tresărire de emoție sau îngîndurare. De fapt, și alte personaje procedează la fel. Lipsa de scrupule e socotită drept semn de putere. Femeile, și ele, pot să fie tot așa de cinice ca și bărbații. Livia discută cu Seian asupra mijloacelor prin care să-și otrăvească soțul ca și cum ar discuta despre un fapt oarecare; nici pe figură, s-ar spune nici în cugetul ei, nu transpare vreo teamă sau vreo reținere. Frămîntarea intimă, ezitările, suferința morală — ca să nu amintim decît pe acestea — sînt îndepărtate cu voință și cu asprime; sînt pentru cugetele slabe, nu pentru cele care vor ascensiune și putere.

https://biblioteca-digitala.ro

Există și pasaje în care Ben Jonson, conștient parcă de faptul că declamația și excesul de erudiție ar putea să dăuneze acțiunii și interesului dramatic, construiește scene cu mișcare intensă, în genul celor shakespeariene.

Ne oprim, de exemplu, la scena în care Seian este dizgrațiat. Mărturii contemporane afirmă că de fiecare dată această scenă repurta ropote de aplauze, răscumpărînd în partea finală a piesei dezvoltările greoaie de pînă la ea.

Sîntem în templul lui Apollon unde senatul își ține ședința. Senatorii, convinși că atotputernicul Seian este încă în grațiile împăratului, îl înconjoară cu preveniri, cu dorințe de a-i fi pe plac. Apare un emisar, aducînd senatului un mesaj din partea împăratului, retras la Capri. Pentru moment, intenția acestuia nu apare limpede. Declarațiile au în ele ceva sibilinic. Împăratul știe ce se vorbește pe seama lui. I-au ajuns la ureche și pamfletele scrise împotrivă-i. Nimic însă nu i-ar putea stîrbi demnitatea. Lui Seian, un necunoscut, într-adevăr i-a acordat deplină încredere. Nădăjduia că poporul nu-i va lua hotărîrea în nume de rău. Dar acesta are dreptate să devină bănuitor. De ce, oare, Seian s-a înconjurat de gărzi pretoriene? Și-a slujit cu adevărat împăratul, ori sub numele acestuia și-a urmărit mai mult planurile proprii? Se poate spune că, folosindu-se de situația lui înaltă, și-a făcut partizani, a încercat să dividă senatul în facțiuni, întreținînd stări de discordie. Surprinși de aceste declarații, neștiind ce înțeles să le dea, îngrijorați oarecum de ce putea să le urmeze, senatorii încep să schimbe priviri semnificative, să șoptească prin colțuri. Tocmai cînd enigma imperială părea mai de nepătruns, fraza lămuritoare avea să cadă dintr-o dată, ca un trăsnet. Ei bine! — faptele lui Seian au adus ofensă zeilor. El, împăratul, recunoaște că în alegerea lui a greșit. Nu trebuia mai mult pentru ca dintr-o dată în jurul fostului favorit să se aștearnă tăcere și răceală. Tabloul e redat cu putere, ca în scrierile lui Tacit și Iuvenal. Ni se dezvăluie, cu nota ei tulbure, toată politica de duplicitate a lui Tiberiu. Servilismul senatorilor se dă pe față fără pudoare. În clipa în care mesajul împăratului cerea senatului să-l deposedeze de bunurile sale, nimeni nu s-ar mai fi gîndit să sară în ajutorul proscrisului. Cînd acesta întreabă uluit, cu disperare, dacă într-adevăr nu mai are nici un prieten, Arruntius, cu o crunt de realistă filozofie, îi răspunde: „Prietenii tăi au dispărut o dată cu steaua ta.“ Seian e despuiat de purpură într-o clipă. Noul comandant al pretorienilor îl tratează ca pe un condamnat. În acest timp, strigătele zeloșilor se întețesc, ca într-o întrecere de cruzime și de lașitate lingușitoare. „Zeii să-l aibă în paza lor pe împărat!“ „Să li se aducă sacrificii în semn de mulțumire!“ „Numele trădătorului să fie șters din anale!“ Printre acestea, mai slabe, se aud și unele reflecții mai umane. „Ce lecție pentru ambițioși! — spune Lepidus — acest Seian, asupra căruia pînă adineaori se aținteau toate privirile, acum abia dacă mai este un obiect de milă pe care nimeni nu are curajul să-l plîngă“.

Sfîrșitul dramei prezintă mai puțin interes. Aflăm că dizgrațiatul a suferit vindicta populară, că Apicata la reîntoarcerea din exil a văzut cum în rigolele Romei înotau membrele sfîșiate ale copiilor săi și că înnebunită de durere va implora zeilor răzbunare.

Drama lui Ben Jonson, pe deasupra criticilor care i s-au adus, rămîne interesantă. Zugrăvirea de moravuri e făcută cu putere. Energia temperamentală a poetului se conjugă de aproape cu duritatea pasiunilor romane aduse

https://biblioteca-digitala.ro

pe scenă. Caracterele sînt bine reliefate. Sub raport psihologic, intriga e condusă cu intuiție sigură. Pasajele retorice se integrează în dramatismul intens și sesizant al acțiunii. Întreg subiectul are în el o notă susținută, încordată; din loc în loc, latența acesteia explodează în scene palpitante, ca aceea a întîlnirii nocturne dintre Seian și Livia sau ca evenimentele din senat. Nu e însă mai puțin adevărat că partea de originalitate e mai redusă; poetul a transpus fără modificări situații și caractere din scrierile lui Tacit.

5. Comediile

Domeniul în care Ben Jonson și-a găsit principala sa împlinire este comedia. Modelele sale antice au fost Terențiu și Plaut. De la primul împrumută planul comediilor; de la al doilea, varietatea de personaje și o anume cruditate a dialogurilor. Urmărește de aproape o seamă de principii, expuse pe larg în preambuluri doctrinare. Aspira ca în comedie să fie un inovator, ceea ce în bună parte a și reușit. Se deosebește mult de Shakespeare în concepție; în vreme ce acesta venea în comedie cu mesaje de optimism, cu exuberanță sentimentală și cu nesfîrșite jocuri ale fanteziei, Ben Jonson aduce satiră, critică, rechizitorii, toate privind vicii sau slăbiciuni ale făpturii omenești. Avem de-a face cu o nouă viziune comică, susținută printr-o inventivitate aparte și prin intrigi iscusite, pline de efecte pishologice surprinzătoare. Caracterele au față de cele din drame mai multă siguranță și precizie. S-ar spune că pentru compunerea lor poetul s-a inspirat din Iuvenal și Marțial. Par naturi patologice, oameni diformați sufletește; în realitate, acestea sînt trăsături care intră în legitimitatea satirică. Ben Jonson se supune unităților. Mai mult decît atîta: pe autorii care socoteau că pot aduce pe scenă personaje în diferite stadii ale vîrstei, nesocotind astfel timpul verosimil al acțiunii, îi întîmpină cu cuvinte de sarcasm.

Susține că scena trebuie să aibă curajul de a înfățișa acțiunile omenești așa cum acestea se desfășoară în viață. Nu și-ar îndeplini întreaga ei datorie dacă ar reda imaginea timpului cu ocoluri sau rezerve. Nebuniile oamenilor, din moment ce acestea sînt reale, trebuiesc arătate în mișcarea lor adevărată. „Monștrii" nu ne pot interesa; principalul e să reușim a surprinde oamenii cît mai viu, mai autentic, în felul cum îi vedem pe stradă, la ei acasă, în situațiile obișnuite ale vieții. Nu ar avea sens să le ascundem defectele. Fiecare om are o „umoare" a lui, adică o dispoziție înnăscută, capabilă să condiționeze și să-și pună pecetea pe întreaga lui fire și pe toate actele sale. În prologul la *Every Man out of his Humour*, poetul încearcă să definească aceasta cu termeni și raționamente de știință: „...în trupul omenesc, bila, melancolia, flegma și sîngele, deoarece sînt în continuă mișcare și nu stau pe loc, iau numele de umori;... astfel, cînd o anume calitate stăpînește într-atît pe om încît dirijează toate afectele, înclinațiile și forțele sale într-o singură direcție, aceasta poate fi privită cu drept cuvînt o umoare..."[1]

Ben Jonson se oprește îndelung asupra viciilor omenești, disecîndu-le pînă în ultima lor fibră și flagelîndu-le. Își proclamă în această direcție o

[1] Traducere de Ana Cartianu, în studiul introductiv la *Teatrul Renașterii Engleze*, vol. I, E.L.U., Buc. 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

misiune de cenzor şi moralist. Vorbeşte de mîna lui rigidă, menită să prindă viciul cu gestul hotărît şi să-l răsucească; îşi propune de asemenea să înfăţişeze prostia ce poate sălăşlui în „sufletele neisprăvite". Personajul Aster, în prologul la *Every Man out of his Humour*, rezumă în anunţările sale concepţia satirică a poetului: „...Cine, oare, privind la cîte nelegiuiri se petrec în lume, ar putea să-şi stăpînească mînia şi să-şi înghită cuvintele? Sub greutatea lor, pămîntul trosneşte; sub paşii noştri, infernul îşi deschide prăpastiile. Cine, văzîndu-le, ar putea să tacă? Eu, nu! Sufletul meu nu e făcut să linguşească vicii, să mîngîie nedreptăţi... Cu acest bici de oţel voi săpa pe trupurile lor şanţuri de sînge..."

Uneori, din cauza acestei atitudini, interesul dramatic devine ezitant. Apar scene care se înlănţuiesc după o schemă, mai mult decît după curgerile vieţii. Totul — personaje, acţiune, idei, sentimente — se organizează în vederea unui scop. Pe alocuri, procedeul depăşeşte spontaneitatea artistică. Satira nu este întotdeauna implicită, adică în trupul şi desfăşurarea naturală a faptelor, ci apare într-un mod voit, cu program şi intenţie. De aceea ambianţa de euforie, sclipirile de farmec şi coloriturile graţioase ale genului comic vor fi pe alocuri sacrificate. Cînd însă sînt în joc situaţii de monstruozitate morală, arta lui Ben Jonson, cu accentele ei de putere şi de energie justiţionară, se află pe de-a-ntregul în elementul ei.

În comedii, Ben Jonson s-a apropiat de spiritul lui Plaut şi Terenţiu, aşa cum în tragedii l-a avut în minte pe Seneca.

A debutat ca autor comic în 1598, cu *Every Man in his Humour* (Fiecare cum îi este firea). Un an mai tîrziu, în 1599, dădea la iveală şi replica: *Every Man out of his Humour* (Fiecare altfel decît îi este firea). Prin ideea care le stătea la bază alcătuiau şi un manifest literar: în locul modei arcadiene — petrarchism, atmosferă pastorală, imagini bucolice, pastişe greco-latine — e necesar să apară figuri reale, fiecare cu „umoarea" lui, înţelegîndu-se prin aceasta trăsătura principală de caracter. În cea dintîi, de altminteri, prologul însuşi conţinea expunerea doctrinei.

Figurile din aceste comedii — în parte luate din observarea vieţii, în parte inventate de autor — redau imagini din societatea engleză de la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi primele decenii ale celui următor. Privesc mai cu seamă situaţii din păturile de mijloc, îmbogăţite recent prin comerţ, corupte şi coruptibile, în genere încă neinstruite, în parte ridicole prin manifestările lor de civilizaţie neasimilată.

Deslușim, în galeria personajelor: Kitely, negustorul îmbogăţit, soţul unei făpturi plină de farmec şi tinereţe, veşnic gelos, muncit de suspiciuni; Edward Knowell, un tînăr galant, uşuratec dar în genere inofensiv, fiul unui tată preocupat în mod ridicol de conduita odraslei sale; doamna Kitely şi sora ei Bridget, una mai reţinută, cealaltă gata să primească omagiile curtezanilor; Bobadill, una dintre cele mai vii şi expresive creaţii ale lui Jonson, frate oarecum cu soldatul fanfaron al lui Plaut; Brainworm, valetul lui Knowell, ale cărui deghizări şi iniţiative abile vor crea situaţia de *imbroglio* comic, nodul întregii piese; Justice Clement, spirit fin, pătrunzător şi simpatic.

Apoi, în cea de-a doua comedie: Fastidious Brisk, curteanul spilcuit; Fungoso, studentul care îşi propune ca ideal de viaţă să devină curtean; Sordido, fermierul fericit că are hambarele pline, desfătîndu-se cu citirea

https://biblioteca-digitala.ro

de almanahuri; Sogliardo, cu ambiția lui nemăsurată de a trece în ochii lumii drept un om de calitate; Puntarvolo, cavalerul lipsit de glorie, frămîntat cum să asigure mai bine întoarcerea de la Constantinopol a cuștii cu pisica și cîinele pe care îi luase cu el în expediție; ș.a.

The Poetaster (Poetastrul, 1601) este o comedie satirică îndreptată împotriva lui Marston și Dekker, foștii săi colaboratori. Acțiunea se petrece la curtea împăratului Augustus al Romei. Personajele sînt: împăratul, Vergiliu, Horațiu, Crispinus, Demetrius, intrigantul Tucca, defăimătorul lui Horațiu. Totul însă este o ficțiune; în dosul ei se ascund rivalitățile poetice din timpul lui Jonson. Horațiu, poetul atacat, este autorul însuși; Vergiliu îl figurează pe Shakespeare, Crispinus pe Marston și Demetrius pe Dekker. Se evocă și incidentul care a dus la exilarea lui Ovidiu.

Reprezentarea comediei pe scena de la Blackfriars a provocat scandal. Pe lîngă o seamă de poeți ai timpului s-au sesizat și diferiți reprezentanți ai armatei și justiției, pe motiv că aluziile ironice li s-ar fi adresat deopotrivă. Adversarii lui Jonson i-au răspuns prin comedia-pamflet *Satiromastix sau Dezbrăcarea poetului umoristic*.

În 1605, la teatrul Globe, s-a reprezentat pentru întîia oară *Volpone or the Fox* (Volpone sau Vulpoiul), cea mai celebră dintre comediile lui Ben Jonson.

Pentru a o compune, poetul a folosit numeroase izvoare: Plaut, Horațiu, Erasm, moralități medievale, tradiții din teatrul englez; toate acestea alcătuiesc o sudură strînsă în care inventivitatea poetului se unește cu spiritul său constructor.

Acțiunea se petrece la Veneția, cetate a comerțului, a banului, a luxului, cadru anume ales de autor pentru a situa în cuprinsul lui bețiii și splendori ale aurului, acte de scelerație morală, amestecuri stranii de patimi, exaltări și diformări sufletești. În palatul său, demnă reședință de un *magnifico*, locuiește Volpone, un negustor bogat, fără familie, om cu suflet de monstru, pervertit moralmente de două patimi, avariția și cupiditatea. Nu are decît o singură dorință: să-și sporească averea, și așa destul de mare. Imoralitatea mijloacelor întrebuințate în acest scop îi constituie și ea o voluptate. Are ca unealtă pe Mosca, un parazit abil și întreprinzător, făptură infernală, în stare ca și stăpînul său de oricîte infamii. Împreună pun la cale un nou plan de îmbogățire pe seama unor falși prieteni și devotați ai negustorului, aceia care în nădejdea de a-i deveni moștenitori îl copleșesc cu atențiile și prevenirile lor.

Volpone se așază în pat, prefăcîndu-se bolnav de moarte. Toți se grăbesc să vină cu daruri întrecîndu-se, fiecare așteptînd ca prin lingușiri și supralicitări măgulitoare să-i devină legatar. Mosca, mereu prezent, știe să-i îmbrobodească pe toți, să-i asmută pe unii împotriva altora, să trezească fiecăruia speranțe și sub mirajul îmbogățirii apropiate să-i facă a-și pierde judecata. Avocatul Voltore îi oferă o splendidă garnitură de argint. Corbaccio are la el și un excelent narcotic, care eventual ar putea să grăbească un anume sfîrșit; deocamdată însă îi va lăsa o pungă cu țechini, ba mai mult, și angajamentul de a-și dezmoșteni fiul în favoarea muribundului. Corvino, un negustor bogat, îi aduce din colecțiile lui principalele piese: o perlă de Orient și un diamant superb, de mărime neobișnuită. După mici ezitări, în-

https://biblioteca-digitala.ro

vinse repede fără scrupule și remușcări, îi va trimite în brațe și pe soția sa, tînăra și frumoasa Clelia.

O întîmplare fericită face ca Bonario, fiul lui Corvino, s-o salveze pe Clelia din asalturile și amenințările sălbatice ale monstrului. I se intentează proces în fața tribunalului din Veneția. Momentul e dezgustător; acum mîrșăvia tuturor atinge culmea. Stăpîniți și mai departe de obsesia moștenirii, toți conlucrează ca nemernicul să fie absolvit. Corbaccio depune împotriva propriului său fiu punîndu-i pe seamă intenția de paricid. Corvino nu se sfiește să-și acuze soția de adulter numind-o metresa neruşinată a lui Bonario. Cei doi tineri sînt trimiși la închisoare; Volpone, în schimb, e declarat inocent.

Jocul continuă. Volpone pune să se răspîndească zvonul că ar fi murit. Într-un testament fictiv, Mosca e indicat ca legatar unic. Ascuns după o perdea, savurează perplexitatea victimelor. Va încerca să-și prelungească această plăcere a răutății și pe alte căi. Dar acestea îi vor fi fatale. Păcălиții depun plîngere împotriva lui, arătînd că la prima audiență au făcut depoziții false. Tribunalul hotărăște ca averea presupusului decedat să fie confiscată. Volpone s-a prins în rețeaua propriilor lui șiretlicuri. Nu-l tulbură degradarea reputației, ci pierderea averii. Intervine și conflictul cu Mosca, acesta socotindu-se în drept să ceară plata complicității. Volpone, înțelegînd că nu ar mai putea să întreprindă altceva, se denunță justiției. Făcînd-o, insistă să i se ridice confiscarea averii. Dar tribunalul este luminat, și de astă dată își va îndeplini datoria.

În fond, este o comedie tristă. Se rîde, dar cu un rîs brutal, exterior, mai mult o descărcare fizică decît o reacțiune morală și afectivă. Sîntem purtați într-o atmosferă de farsă și caricatură în care condiția umană devine mică, penibilă. Autorul se află parcă într-o întrecere cu el însuși pentru a pune în mișcare ceea ce este mai violent și excesiv în spiritul său. Ne zugrăvește o umanitate deprimantă, cu atîtea porniri abjecte și atîtea vicii ireductibile în ea, încît ne întrebăm dacă alături de acestea și-ar mai putea face drum fie și o singură trăsătură frumoasă. Părinți care își reneagă copiii; soți gata să susțină public împotriva soțiilor lor declarații false de adulter; oameni dispuși să-și clădească fericirea pe strivirea unor nevinovați fără apărare; relații omenești bazate exclusiv pe minciună, interes și tertipuri; lăcomii de bani și voluptăți ale răului mergînd pînă la forme grotești și absurde de dezumanizare: e un tablou sumbru, de un realism zguduitor, punînd accent pe ceea ce în natura umană poate fi mai bizar și patologic.

Iată-l pe Volpone, îndată după ridicarea cortinei, rostind comorilor sale un imn de admirație:

Bună dimineața, zi-nsorită,
Și ție, aur, bună dimineața!
Descuie-altarul, idolul să-mi văd!

(Mosca trage perdeaua și apar grămezi de aur, vase, giuvaericale ș.a.)

Slăvit să fii, al meu și-al lumii suflet!
Mai bucuros ca glia cea mănoasă
Cînd vede mult doritul soare-n zori
Prin coarnele berbecului ceresc,

https://biblioteca-digitala.ro

Sînt eu, să-ți văd splendoarea-ntunecîndu-l...
.....
Tăcute idol, bucuria noastră,
Tu lumii-ntregi dai viers, deși tu singur
Nimic nu poți să faci, ci numai omul
Pe care tu-l slujești e-atotputernic;
El sufletul ți-l vinde, și chiar iadul
Cu tine i se pare că e cerul.
Ești faima și virtutea, cinstea, tot,
Cel ce te are-i nobil, înțelept...[1]

(ACTUL I, SC. 1)

Versurile sînt frumoase; tonul are coardă și răsună energic; se intră în acțiune printr-o poartă larg deschisă. E drept că acest ditiramb, văzut prin prisma tipologiei spectacologice curente, poate să pară ciudat. Ce zgîrcit vreodată s-a gîndit să-și strige vehement fericirea, să-și celebreze cu exaltare grămezile de aur? De fapt, Volpone este altceva decît un simplu tip de avar. E deopotrivă un lacom insațiabil, un fanatic al îmbogățirii, un imoral, un escroc. E crud și pervertit sufletește. Nu-și simte vreo fericire decît atunci cînd calcă în picioare tot, cînd își desfășoară în voie cinismul, cînd a putut să descopere în oameni slăbiciuni, urîțenii și puncte vulnerabile prin care să-i stăpînească pînă la strivire. Anunțările din pasajul introductiv amintit mai sus nu zugrăvesc propriu-zis un portret. Au mai mult funcțiune hiperbolică, îngroașă anume trăsături pentru ca atît acțiunea cît și figura personajului principal să devină mai pregnante. În ce privește analiza psihologică, aceasta va fi dezvoltată treptat-treptat în decursul acțiunii, paralel cu faptele care o constituiesc.

E posibil ca pe alocuri, din impetuozitate afectivă sau din exacerbare a satirei, poetul să fi alunecat pe panta unui retorism de sistem. Critica s-a întrebat adesea dacă Ben Jonson ar fi putut să aibă intuiții și pentru alte aspecte ale vieții, cele de pe scara nobleței și a superiorității umane. Trebuie însă să recunoaștem că în ce privește zugrăvirea viciului, cu capacitatea lui de a pune stăpînire pe ființa umană pînă la a o desfigura în întregime, poetul dispunea de aptitudini suverane. Sub pana lui, viciul capătă viață și expresie ca într-o personificare; își arată sfidător rînjetele; se dezvoltă ca o calamitate sub acțiunea căreia dispar judecăți și se desfac echilibruri. E un viciu din individ, dar care totodată se poate propaga și în societate, ajungînd să-i modifice acesteia tabla de valori și să-și constituie aici un mediu propice pentru proliferare.

Volpone reprezintă și o cutremurătoare frescă de moravuri, într-o Anglie prosperă, cîștigată de formele Renașterii, totodată și pîndită de anume excese și prezumții ale acesteia. Piesei i s-a atribuit și un înțeles de avertisment: împotriva bogăției și îmbogățirii, pe de o parte factori activi de progres, pe de altă parte pepiniere de viciu și luxurie. E un avertisment larg, variat, în care poetul a pus și asprime, și patetism; și scheme, și viață; și rechizitoriu, și generozitate; și satiră împinsă pînă la grotesc, și adevăruri crude, îmbrăcate însă în mari veșminte de artă. Autoritatea exercitată de

[1] Traducere de Mihnea Gheorghiu, în *Teatrul Renașterii Engleze*, vol. II., E.L.U., Buc., 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

această comedie în Anglia burgheză și puritană poate fi asemănată, ca proporție și ca putere de sesizare a judecății comune, cu cea stîrnită în Italia de *Mătrăguna* lui Machiavelli. În teatrul militant al lumii, *Volpone* se numără printre culmi.

În *Epicoene or the Silent Women* (Epicena, sau Femeia tăcută), subiectul se țese în jurul unei istorioare vesele, presărată cu elemente italiene.

Morose, personajul principal, este un maniac al tăcerii. Fie și cel mai benign sau nevinovat zgomot îl pune în stare de iritație, dîndu-i accese de mizantropie. Este totuși un vorbăreț, și încă incorigibil. S-a mutat pe o stradă dosnică, într-o casă cu ziduri groase, pentru a se izola cît mai mult. E tiran și zgîrcit; găsește o plăcere în a chinui pe toți din preajma sa. Interzice acestora chiar și vorba în șoaptă; tot ce le îngăduie e să se înțeleagă prin semne.

Sir Dauphine Eugenie, nepotul lui Morose, un veșnic necesitos, exasperat că la toate apelurile sale unchiul rămînea surd, hotărăște să-i joace o festă. Urmărește astfel și să se răzbune, și să intre în fonduri. Îi prezintă unchiului pe frumoasa Epicena, lăudînd-o mai cu seamă pentru firea ei tăcută. Întrebată, aceasta răspunde numai prin reverențe. Morose este în culmea fericirii. Fără a mai sta la îndoială, o va lua în căsătorie. Bărbierul, complicele lui sir Dauphine, îl asigură: „E săracă; părinții ei au murit demult; vine însă cu o zestre neprețuită: tăcerea ei."

Dar imediat după căsătorie, femeia tăcută de pînă atunci va deveni dintr-o dată vorbăreață și gălăgioasă. Din orice găsește prilej de a întreține agitație; trîntește ușile, vorbește tare, poruncește slugilor cu tonul ridicat, primește prieteni zgomotoși, mută în casă petrecerea din taverne. Degeaba Morose își înfundă urechile cu vată, își pune pe cap mai multe bonete de noapte și se refugiază în grajd. Blestemă pe bărbierul care i-a scos-o pe Epicena în cale. Aceasta îi pare acum un monstru, o Pentesilee, o Semiramis. Izbucnește în gesturi demente. Complotul ce se țese în jurul său îi pare ucigător. Ascultă cum ceilalți îi discută medical „cazul". „Răul în latinește s-ar numi *insania*, *furor*, *vel ectasis melancholica*, adică *egressio* cînd un om *ex melancholico evadit fanaticus*..."

Înnebunit, Morose începe demersuri pentru desfacerea căsătoriei. Consultă pentru aceasta un doctor în legi și un teolog. Primul e un prieten al casei, travestit de circumstanță; celălalt e bărbierul. Ambii simulează largi dezbateri pentru ca la sfîrșit să concludă că matrimoniul e valabil. Morose, cu disperare, îi cere lui sir Dauphine să inventeze ceva salvator. Acesta, stăpîn acum pe situație, consimte contra unui angajament pe care unchiul zgîrcit îl semnează cu un răsuflet de ușurare: o rentă anuală asupra domeniilor sale, de cinci sute de lire. De astă dată nu vor mai fi piedici; mariajul se va desface de la sine, pentru că în realitate Epicena era un tînăr deghizat, plătit de nepotul inventiv să facă acest joc.

Comedia e laborioasă. Scenele de comic abundent se succed în serie. Autorul nu lasă din mînă o situație înainte de a fi speculat-o în întregime. Agitația și petrecerile introduse în casa lui Morose cresc mereu, mergînd spre proporții și frenezii de sarabandă. Uluirea, revolta, disperarea și înnebunirea maniacului îl conduc treptat înspre starea de paroxism. Comedia diagnosticului e jucată pînă în ultimele ei amănunte: se emit păreri medicale și se discută în contradictoriu; se folosesc termeni latini; se consultă cărți de specialitate, iar familiei îi este prezentată situația cu protocolul și prevenirile de

https://biblioteca-digitala.ro

rigoare... Tot pînă la capăt e jucată și comedia divorțului. Cei doi experți improvizați — legistul și ecleziasticul — se afundă cu aer savant și important în considerații doctrinare: unul de drept civil, celălalt de drept canonic. Lui Morose i se explică pe larg în termeni pedanți, cu citate latinești, cele douăsprezece cazuri de nulitate a căsătoriei. Personajul e prăbușit fără ieșire într-un ridicol total. Tresaltă de nădejde la gîndul că infidelitatea Epicenei ar putea să-i aducă eliberarea. Îmbrățișează cu recunoștință genunchii celor doi lăudăroși care pretind că i-ar fi fost amanți. Dar și de data aceasta experții îi vor rezerva o dezamăgire. Argumentul nu poate opera, pentru că infidelitatea s-a produs înainte de căsătorie; onorabilul logodnic nu avusese prudența să ceară viitoarei lui soții o declarație formală cu martori, în termeni precisi, că se află în regulă cu condiția *virgo ante nuptias*. Morose, cel altădată atît de pătruns de importanța persoanei proprii, se simte acum mic și mizerabil; depinde de toți, el care cerea fiecăruia să i se supună. I s-a luat plăcerea de a chinui pe cei din jurul său; e lovit tocmai în ceea ce îl reprezenta mai mult.

Toate acestea se desfășoară bogat, în linii largi, cu vervă, cu putere de comunicare. Construcția care la reunește e sigură, masivă, impunătoare. Spectatorii epocii se amuzau copios, subliniind scenele de rezistență cu aplauze entuziaste. Nu ne aflăm, totuși, în sfera marii comedii. Poetul este încă tributar formației lui savante și spiritului său de sistem.

The Alchemist (Alchimistul), comedie realistă, scrisă de poet într-o perioadă de apogeu (1610), contează printre operele de seamă ale teatrului elisabetan.

Este caracteristică mai întîi ca document privind stări de lucruri și stări de spirit contemporane. Practicile misterioase ale alchimiștilor exercitau asupra unei bune părți din societatea engleză o atracție aparte. Funcționa, în acest sens, o întreagă fabulație. Publicul se situa în două tabere distincte: credincioșii și detractorii. Faptul lua cîteodată înfățișări aspre, fanatice. Puteau fi întîlniți deopotrivă și iluminați, gata să exalte și să înnobileze oricît fapta alchimiștilor, ca și șarlatani dispuși să tragă profituri pe seama superstițiilor și a credulității comune. Cu cîțiva ani mai înainte, Londra fusese zguduită de isprăvile vestitului vrăjitor Dee și ale ucenicilor săi, locotenentul Kelly și polonezul Laski; amintirea acestor fapte continua să agite spiritele vremii.

Dar mai ales, comedia ilustrează felul de a concepe și a construi al poetului. Ben Jonson nu începe prin a observa, adresîndu-se naturii și faptelor, ci prin a combina cu mintea. Pleacă de la o idee generală, mai bine zis de la o trăsătură de caracter — rapacitate, zgîrcenie, prostie sau necinste —, se concentrează asupra ei și, transformîndu-o în personaj, o pune în centrul unei acțiuni. De aici și numele ideatice ori descriptive pe care le dă eroilor săi: Asper, Sordido, Deliro, Morose, Pecunia, Subtle, Face, Volpone, Voltore, Corvino ș.a. Procedeul folosit este abstract deductiv. S-a și spus — cu maliție, nu însă și fără un anume adevăr — că poetul caută mai mult în cataloage de filozofie morală decît în datele vieții și în manifestările autentice ale oamenilor.

Alchimistul confirmă în totul acest procedeu. Intriga, aparent simplă, decurge ingenios. Admirabil pretext pentru defilarea de personaje cu trăsăturile lor caracteristice, într-un tablou sugestiv de epocă. În lipsa stăpînului

https://biblioteca-digitala.ro

Lovewit, plecat din Londra în urma unei epidemii de ciumă, valetul Face introduce în casă pe escrocul Subtle şi pe însoţitoarea acestuia, Dol Common. Pe Subtle, care s-a dat drept alchimist, îl caută oameni de diferite condiţii, toţi înnebuniţi de mirajul îmbogăţirii prin descoperirea pietrei filozofale.

Printre clienţii lui Subtle trebuie să numărăm în primul rînd pe sir Epicure Mammon, personajul central al comediei. E un spirit deformat de două vicii, senzualitatea şi lăcomia de aur, atît de strîns împletite, încît funcţionează ca unul singur. Întotdeauna, faţă de oricine, în public sau cînd rămîne singur, fie adresîndu-se unor prieteni, fie unor străini, Mammon îşi trăieşte cu înverşunare aceste vicii. E tot ce poate sufleteşte; pentru el, lumea nu trece mai departe de atîta. Amatori de aur mai sînt şi alţii: pastorul Tribulation Wholesome, un om abil, mînuind cu meşteşug insinuarea şi argumentul politic; diaconul Ananias, natură mărginită, violentă şi încăpăţînată; Dapper, un grefier; Drugger, un negustor de tutun; Kastril, un celibatar certăreţ. Fiecăruia, Subtle ştie să-i vorbească în limba lui. Puritanilor Wholesome şi Ananias le declară cu umor şi perfidie: „Cînd veţi deţine secretul pietrei filozofale nu va mai fi nevoie să arboraţi această mască sfîntă pentru ca văduvele să vă facă danii sau ca soţiile zeloase să-şi prade soţii pentru voi...“

Satira nu se opreşte aici. Cei doi puritani din Amsterdam intră în lungi conciliabule pentru a stabili dacă să recurgă sau nu la alchimie. În cele din urmă, hotărîrea: vor recurge, dar cu condiţia ca mai întîi „să postească“ şi „să facă rugăciuni“. Se perindă o întreagă serie de aspecte, ascuţite ca spirit de observaţie, savuroase ca umor, scînteietoare ca ironie: clientela escrocului, şiretlicurile hiperbolice folosite împotriva lui sir Epicure Mammon, contrarietatea sufletească în care sînt atraşi cei doi puritani. Apoi faptele pregătitoare ale deznodămîntului şi deznodămîntul însuşi: peripeţia comică provocată de megalomania înşelătorilor care cred că-şi pot permite orice; dejucarea lor de către Surly, măsluitorul de cărţi deghizat în „grande“ spaniol; finalul de compromis şiret în care Face ajunge să se împace cu Lovewit, mijlocindu-i apropierea de domnişoara Pliant. Drept epilog, înşelători şi înşelaţi, şi unii şi alţii îşi vor primi cîte ceva din pedeapsa meritată.

Comedia este o capodoperă: într-o acţiune cu aspecte groteşti, exploatînd neprevăzutul unor situaţii pînă la ultimele lor resurse comice şi caracterologice, o bogată galerie de tipuri şi caractere.

O satiră a puritanismului apare şi în comedia *The Bartholomew Fayre* (Bîlciul de Sf.Bartolomeu), scrisă patru ani mai tîrziu. Cizmarul Zeal-of-the-land Busy este un puritan pe cît de fanatic, tot pe atît de ridicol. S-a introdus în familia văduvei Purecraft unde şi-a luat aere de stăpîn. Tartuffe, mai tîrziu, îi va semăna.

Sînt la bîlci cu toţii. Domnişoarei Littlewift i s-a făcut poftă de friptură; Busy o autoriză, dar numai cu condiţia s-o mănînce cu o „gură de reformată“. Se îmbată şi el cu bere, împreună cu ceilalţi petrecăreţi. Deodată însă, revenindu-i zelul, se repede indignat spre coşul cu omuleţi de turtă-dulce al unei precupeţe şi i-l răstoarnă strigînd: „Nu priviţi aceste lucruri diavoleşti!“ Abătîndu-se asupra unui păpuşar, îi întrerupe reprezentaţia cu admonestarea: „Simbolizează teatrul public!... mîrşăvie a mîrşăviilor...“

În acest cadru de bîlci ni se prezintă un mozaic de personaje, toate culese din observarea directă a vieţii: judecătorul Overdo, boiernaşul Bartholomew Cokes, un tînăr naiv şi filfizon, împreună cu servitorul său arogant Wasp,

https://biblioteca-digitala.ro

un birtaș, vagabonzi, beţivi. O alăturare pitorească, sugestivă, cu atît mai plină de umor, cu cît bîlciul era socotit de puritani drept un loc de pierzanie. Mediul de bîlci e zugrăvit în mod viu, cu reliefuri colorate, cu ambianţa lui picarescă, totul într-o notă de satiră pe cît de îndrăzneaţă pe atîta plină de adevăr. Păpușarul, apariţie caracteristică, mai ales cum sub masca diferitelor deghizări îi dirijează pe hoţii de buzunare, oferă momente delectabile atunci cînd, în final, susţine morala piesei, aceasta dovedindu-se o ingenioasă reducţie a lumii ca scenă de teatru.

Comedia ilustrează afirmaţia că Ben Jonson ar fi fost un Dickens al secolului al XVII-lea.[1]

Mai notăm în creaţia sa comică o seamă de piese peste care s-a așternut mai multă tăcere: *The Devil is an Ass* (Diavolul este un măgar, 1616) pune în cauză pe cavalerii de industrie și pe vînătorii de vrăjitori. Diavolașul Pug, substituit într-un rol de servitor, e dejucat de toţi și ajunge în pușcărie. *The Staple of News* (Depozitul noutăţilor, 1625) ,de fapt ultima comedie importantă a lui Ben Jonson, constituie o satiră împotriva credulităţii din epocă; ne înfăţișează un birou de colectare, sortare și divulgare a noutăţilor și zvonurilor, autentice și apocrife. I-au mai urmat comediile *The Magnetick Lady* (Doamna magnetică, 1632) și *A Tale of a Tub* (Povestea butoiului, 1633).

6. Măștile

În ce privește „măștile", care în opera lui Ben Jonson ocupă un loc considerabil, e nevoie mai întîi de cîteva precizări asupra genului. E greu să le dăm o definiţie strictă. „Măștile" *(Masks)* aveau caracter nobil și compozit. Trăiau nu atît dintr-o substanţă proprie cît dintr-o combinare de elemente, numărînd în ea manifestări de artă, forme de viaţă mondenă, divertismente de curte, maniere aristocratice. Nota lor carnavalescă, adesea predominantă, se înnobila prin poezie, mișcare elegantă, muzică, dans, joc de scenă, embleme și simboluri, costume, totul într-un stil fastuos de incantaţie și sărbătoare. Toate acestea erau puse să slujească o lume întreagă de imagini și alegorii — personaje mitologice, eroi din legende, reminiscenţe istorice, situaţii închipuite și situaţii reale, fapte de pe pămînt sau fapte din cer — legate între ele nu atît prin asemănări de conţinut, cît prin efecte de culoare și spectaculozitate.

În Anglia, „măștile" au început să apară în a doua jumătate a secolului al XVI-lea; au culminat însă în prima parte a secolului următor, în timpul domniei lui Iacob I (1603—1625). Pe scenă, ca interpreţi amatori, își dădeau întîlnire figuri din aristocraţia vremii: miniștri, diferiţi alţi demnitari, ambasadori, favoriţi ai curţii, tineri la modă, doamne de onoare, soţii și fiice de seniori. Regina însăși conducea cîteodată echipa. Se punea în mișcare un larg aparat de curte: toalete, costume, decorări superbe ale sălilor, lumini, mari recepţii. Manifestările trebuiau să decurgă cu strălucire și varietate. Pentru ca reprezentaţiile să capete mai multă precizie și siguranţă se recurgea și la ajutorul unor actori de profesie; bineînţeles, se luau măsuri ca faptul să fie disimulat, pentru ca anume susceptibilităţi aristocratice să nu se irite.

[1] Ifor Evans, *A Short History of English Literature*, 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

În atmosfera acestor reprezentații, luxul, imaginația și magnificiența Renașterii engleze își desfășurau în voie sclipirile.

La acestea se adaugă faptul că în Franța, către sfîrșitul secolului al XVI-lea, a început să se dezvolte baletul de curte, un gen dramatic nou, reunind în el poezie, muzică, dans și punere în scenă cu bogăție fastuoasă de lumini, costume și decor. Presupunem că moda a pătruns și în Anglia, unde avea să influențeze atît ideea cît și perfecționarea „măștilor".

În istoria acestora, *The Faerie Queene* (Regina zînelor, 1591—96), poemul neterminat al lui Edmund Spenser, a înscris o influență deosebită. Sub veșmîntul strălucitor și ingenios al unei mulțimi întregi de alegorii religioase și politice se ascundeau aluzii importante la situații ale vremii, în speță luptele dintre biserica anglicană și biserica romano-catolică, aceasta din urmă fiind figurată printr-o vrăjitoare diabolică. Acțiunea era pusă să se petreacă într-un cadru încîntător de pădure. Largi descrieri — cortegii somptuoase, armuri, costume, bijuterii — ajutau ca subiectul cu intențiile lui aluzive să se scalde într-o lumină feerică. Opera era dedicată reginei.

O influență a poemului lui Spenser poate fi urmărită și în feerile lui Shakespeare; constituia aici o sublimare euphuistică.

Drumul spre „măști", mai bine zis spre spectacolele de curte, a fost deschis prin *Cynthia's Revels* (Serbările Cynthiei, 1601). Este o piesă de fantezie întretăiată de cîntece și dans, cu alegorii și note aeriene, amintind oarecum freamătul și transparența comediilor aristofanești. Sîntem purtați într-o lume ireală, cu simboluri încarnate în personaje mitologice: Mercur, Echo, Hesperus, Cupidon. Simțim în jurul nostru o ambianță de fantezie surîzătoare și de pitoresc sentimental. Scenele bufe au un aer potolit; trebuie să se rîdă, dar nu cu sarcasm ascuțit, nici cu revărsări spontane, ci cu rețineri și malițiozități protocolare.

Prologul constă dintr-o apariție veselă, în genul scenelor de clovni. În locul actorului care ar fi trebuit să rostească prologul irump trei ștrengari trăgînd cu furie de mantaua de catifea neagră pe care trebuia s-o îmbrace actorul, fiecare dorind-o pentru sine. Unul din păgubași, ca să se răzbune împotriva cîștigătorului înainte ca acesta să prindă de veste, anunță publicului pe nerăsuflate ce se va reprezenta. E un divertisment ușor, cu singurul rost de a pregăti publicul pentru un spectacol de ornament, artificii și bizarerii.

Ne aflăm pe țărmuri imaginare în Grecia. Zeița Diana — în realitate, regina Elisabeta — pregătește o festivitate strălucitoare. E înconjurată de zei doritori să se amuze. Unii glumesc, hîrjonindu-se în termeni de zeflemea ușoară. Cupidon, de exemplu, îi servește „verișorului" său grațiozități ca acestea: „ești lacheul unchiului Jupiter"; „ca un trepăduș îi porți gîndurile și cuvintele de iubire către fete tinere..."; „mături în fiecare dimineață încăperea în care seara au mîncat zeii..." Nu lipsesc și anumite note mai melancolice. Echo, trezită din somn de Mercur, plînge pe tînărul transformat de o iubire nefericită în acea floare tristă ce-și apleacă lujerul parcă în semn dureros de ispășire.

O parte mai substanțială a spectacolului este cea ocupată de Asotus, om cu mintea mărginită, doritor să învețe codul manierelor elegante, aspirînd să devină om de curte. Instructorul lui este Amorphus, pedantul lăudăros, plin de sine pînă la megalomanie, gata oricînd să-și proclame isprăvile demonstrînd că inteligența, știința lui de lume și călătoriile sale i-au rafi-

https://biblioteca-digitala.ro

nat esența pînă la a-l face sublim. A vizitat zeci de curți regale și princiare unde a fost primit ca oaspete de onoare; și-a înnobilat patria introducînd în ea adevăratele legi ale duelului; a cucerit inimile a trei sute cincizeci de femei, toate frumoase și de origine nobilă. Nimic din ceea ce există și îi iese în cale nu rămîne fără a-i depune semne de omagiu și admirație. Și într-adevăr, cu un asemenea maestru, Asotus va învăța lecția: se pierde în tirade alambicate, folosește metafore căutate, inventează calambururi, face glume cu două înțelesuri și își îngăduie gesturi de impertinență și provocare. Cu emfază propune o întrecere a bunelor maniere în genul turnirelor cavalerești. Vom asista astfel la o bufonerie copioasă—heralzi, trompete, protocol seniorial, defilări ale concurenților, gesturi de reverență — terminîndu-se cu înfrîngerea curtenilor. Crites, moralistul piesei, copiindu-le în ironie forma lor afectată și prezumțioasă de vorbire, îi ceartă: iată la ce poate să ducă „vanitatea mondenă și frumusețile de fard pe care idioții frivoli le adoră".

Pînă aici au defilat viciile. Pentru ca înfrîngerea lor să fie spectaculară va trebui să cunoaștem și virtuțile. Acestea apar pe scenă splendid înveșmîntate, în mari cortegii, celebrînd în versuri nobile idei și înseninări de morală superioară.

Diana, pe un tron de argint, cu arcul ei bătut în nestemate și cu tolba de săgeți la picioare, scăldată într-o lumină de frumusețe și puritate, prezidează serbarea cu o maiestate liniștită. Spre sfîrșit va porunci dansatorilor să-și azvîrle măștile. Constată cu surprindere că în freamătul petrecerii viciile s-au deghizat insidios în virtuți. Le va pedepsi să se scalde în Helicon, după ce mai întîi își vor fi mărturisit public greșeala. Perechile de dansatori părăsesc scena intonînd cu notă de recunoștință o palinodie; corul preia refrenul lăsînd a se înțelege că în cugete există împăcare și mulțumire.

Piesa, desigur, e convențională și ceremonioasă. Omagiile aduse reginei transpar în mod insistent. Însă dacă dăm la o parte accentele de circumstanță găsim în ea lirism și muzicalitate, adevăr și invenție. Pune în cauză contraste mari: de la caricatură pînă la odă, de la fabulații grotești pînă la observația reală. Recunoaștem însă că între aceste distanțe nu se aștern prăpăstii, ci pînă la urmă prin ambianță poetică se vor stabili între ele comunicări și armonii fericite.

Cităm din cele douăzeci și trei de „măști" despre care se crede că le-ar fi compus Ben Jonson pe cele mai de seamă: *The Masque of Queens* (Masca reginelor, 1609—10), *Love restored* (Iubirea restituită, 1612), *Mercury vindicated from the Alchemists* (Mercur vindecat de alchimiști, 1615), *Newes from the New World* (Vești din Lumea Nouă, 1621), *Chloridia* (1630). Defilau în ele o galerie bogată de apariții: eroi din mitologie, figuri din legendele populare engleze, zîne, vrăjitoare, personaje fantastice, toate în veșminte bogate și pitorești, evoluînd pe scenă cu mașini și decoruri ingenioase.

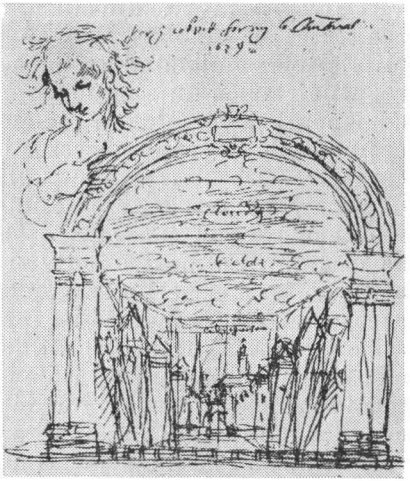
Drept fundal comic pentru fastul mitologic al „măștilor" propriu-zise, Ben Jonson introduce așa-numitele „antimăști", concepute în spirit aristofanesc. Ideea lor, de fapt, e mai veche. Apărea oarecum și la Shakespeare, în *Visul unei nopți de vară*; se prefigura, de asemenea, și în *Cynthia's Revels*. La Shakespeare, planul Teseu-Hipolita era dublat de planul actorilor amatori. La Ben Jonson, mai mult decît probabil, în „antimăști" apăreau actori profesioniști, iar în „măști" persoane de la curte. Însă se poate spune că la acesta din urmă opoziția planurilor stilistice s-a definit într-un mod

https://biblioteca-digitala.ro

mai net, în spiritul barocului la această dată constituit, cu accentele lui căzînd pe spectaculozitate.

Amintim aici şi contribuţia nu mai puţin importantă a lui Inigo Jones. Dacă Ben Jonson era libretistul, acesta a fost scenograful. Genul a putut exista prin colaborarea celor două viziuni.

Inigo Jones (1573—1652) era arhitect. Îşi formase ochiul de artist şi constructor în Italia, în contact mai ales cu tradiţia şi meşterii veneţieni. Ca arhitect regal şi *surveyor general*, împreună cu elevii săi Carter şi Webb, a proiectat şi condus mai multe edificii de seamă, imprimîndu-le în spiritul lui Palladio un dublu caracter de nobleţe şi bogăţie. Avem de la el şi schiţe de costume, decoruri, maşinării şi amănunte de punere în scenă pentru treisprezece reprezentaţii de „măşti" la curtea lui Iacob I. Se ştie că la un moment dat între cei doi artişti a intervenit o răceală; colaborarea lor însă nu a rămas prin aceasta mai puţin exemplară.



Schiţă de scenă pentru *The Queen of Arragon* a lui William Harrington, de Inigo Jones, 1639.

Genul a avut şi alţi reprezentanţi: Beaumont, Chapman, Heywood, Carew, Campion, Samuel Daniel, James Shirley. Shakespeare, deopotrivă, nu l-a ignorat; ne-o dovedeşte, cel puţin în latura ei de spectaculozitate, partea feerică din creaţia lui dramatică. „Măştile", propriu-zis, nu intrau într-o filiaţie dramatică bine definită; se înscriau totuşi în epocă prin lumina lor renascentistă, prin calitatea tonului poetic, prin rafinamentul lor artistic.

7. Privire finală

Critica nu arareori s-a complăcut ca asupra operei lui Ben Jonson să aştearnă umbre şi rezerve.

Amintim, de exemplu, o seamă de judecăţi schematice rezultînd dintr-o insistentă punere în paralelă cu Shakespeare. Unul a privit viaţa în integralitatea ei; altul, dimpotrivă, i-a impus discriminări şi limite. Shakespeare înţelegea să strecoare o undă de umanitate pînă şi în ultimul dintre eroii săi; Ben Jonson şi-a strivit eroii sub povara viciilor, transformîndu-i în monştri morali. Cel dintîi lăsa ca în el să vorbească artistul; celălalt stăruia în calcule literare, cu spirit de sistem şi preocupări savante. Shakespeare nu ar fi admis niciodată ca într-o situaţie a vieţii oricît de crudă să nu tresalte şi elemente lirice; în lumea adusă pe scenă de Ben Jonson — avari, desfrînaţi, pervertiţi morali, ambiţioşi ai puterii, canalii — acest orizont aproape că dispare.

Adevărul însă este mai complex şi mai nuanţat decît îl indică această simetrie. Am greşi considerînd că Ben Jonson venea în teatru doar cu pri-

https://biblioteca-digitala.ro

viri livreşti extrase din cultura lui universitară. Ţinea ca teatrul să exprime realitatea, ca limba textelor să semene cu aceea vorbită a oamenilor, ca situaţiile şi personajele aduse pe scenă să reflecte epoci şi moravuri. Vedea în regulile clasice nu simple formule de şcoală, ci condiţii pentru ca teatrul să capete adevăr, demnitate şi putere edificatoare. Considera că intriga şi acţiunea sînt elemente accesorii; accentul trebuie să cadă pe înfăţişarea de caractere. De aici şi atenţia dată acelui „*humour*", structură psihologică de natură să influenţeze pe lîngă comportarea eului propriu şi convieţuirea oamenilor în general. Înţelegea să facă din comediile sale un factor de însănătoşire, pentru indivizi în parte ca şi pentru viaţa publică. Dacă de atîtea ori în scrierile sale de teatru a ţinut să apară în postură de cenzor, aceasta nu era numaidecît expresia unei exaltări temperamentale, cum s-a afirmat adesea, ci mai ales o formă de conştiinţă morală, o modalitate de a-şi înţelege funcţiunea lui de artist. A trăit în Renaştere; şi-a asimilat în totul esenţele acesteia; i-a înţeles mesajul, înălţimea, frumuseţea; nu e însă mai puţin adevărat că i-a văzut şi viciile, cu puterea lor de a perverti conştiinţe şi de a pune măşti de sărbătoare pe dezumanizări profunde.

Publicul vremii, la început surprins de noutatea acestor iniţiative, a marcat faţă de teatrul lui Ben Jonson anumite rezerve. Cu timpul, acestea s-au şters. În Anglia vremii a fost socotit autor mare. Contemporanii i-au onorat spiritul multiplu, stilul energic şi pătrunzător, protestele sincere împotriva inferioriţăţii umane, voinţa de instituiri morale, ştiinţa vastă. Rareori, poate, o forţă satirică mai plină de tumult şi elocinţă. Era neîntrecut ca putere de luptă, ca pasiune a pledoariei, ca hotărîre de a da scenei de teatru o funcţiune socială şi morală. În tot ce a întreprins a pus talent, strălucire şi forţă. Nu ezita în faţa nici unui risc dacă erau în joc demnitatea literelor şi datoria de a o apăra. În literatură, prerogativele imaginaţiei şi ale inspiraţiei poetice implică şi fundamente savante, exegetice. Se înconjura de scriitori tineri despre care se spune că îi captiva; nu s-a gîndit niciodată să-i măgulească ori să le propună libertăţi diletante, ci dimpotrivă le punea în faţă condiţiile stricte şi răspunderile grave ale artei. George Chapman, între ultimii dramaturgi elisabetani, îl consideră drept model şi maestru. Nu-i lipsea înariparea poetică, după cum s-a spus adesea. Şi-a impus însă frînări, din datorie, într-o epocă încărcată de simţire poetică, dar pe alocuri cu ameninţarea de a transforma această simţire într-un exclusivism manierizant.

Restauraţia, cu aplecarea ei spre reguli şi revizuiri aristoteliene, l-a numărat pe Ben Jonson printre spiritele ei tutelare. Timp de cincizeci de ani poetul se va bucura de o adevărată suveranitate poetică, umbrită — dacă se poate spune aşa — doar de fidelitatea unei părţi din opinia comună pentru forma de imaginaţie mai pură, încărcată de idei platoniciene, a lui Spenser.

Cultul pentru Shakespeare, început în secolul al XVIII-lea o dată cu redescoperirea poetului, va face ca interesul pentru Ben Jonson, implicit pentru rolul îndeplinit de acesta în dezvoltarea teatrului englez, să intre în eclipsă. Şcoala mai nouă de istorie literară engleză deploră acest fapt.[1]

[1] Ifor Evans, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL ENGLEZ AL RENAŞTERII (VI)

EVOLUŢIA SPRE BAROC

1. Preliminarii

Avem în vedere mişcarea dramatică din ultimii ani ai secolului al XVI-lea pînă spre jumătatea celui următor. Mai precis: pînă către sfîrşitul domniei lui Carol I (1649), cînd puritanii victorioşi aveau să obţină pentru moment închiderea tuturor teatrelor din Londra.

Pleiada de autori dramatici continuă să fie puternică. Unii îl admiră pe Marlowe; cei mai mulţi pe Shakespeare; cîţiva pe Ben Jonson. Fără ca mişcarea să pară haotică, în sînul ei se definesc tendinţe diferite. Regulile aristotelice au mai departe şi partizani, şi adversari. Găsim deopotrivă sentimente de satisfacţie cîntînd bucuria vieţii şi farmecul întîlnirii cu oamenii, şi sentimente de nemulţumire, traducîndu-se în atitudini de critică şi de satiră amară. Autorii îşi aleg subiecte din toate straturile populaţiei orăşeneşti; se simte o preferinţă vizibilă, cu accente de simpatie şi chiar de uşoară idealizare, pentru pătura meşteşugărească. Nota optimistă şi nota pesimistă — s-ar spune — sînt egal reprezentate. Nu am putea să precizăm dacă vreuna din aceste tendinţe ar domina asupra celorlalte. Avem de-a face cu un amestec de concepţii şi de stiluri ce pregătesc o atmosferă barocă şi anunţă în teatru după strălucirile de pînă acum o perioadă de transformări.

În acest mozaic, o seamă de personalităţi dramatice apar cu relieful lor aparte.

2. George Chapman (1559—1634)

A început să se dedice carierei dramatice relativ tîrziu — prima sa comedie, *The Blind Beggar of Alexandria* (Cerşetorul orb din Alexandria), datează din 1598 —, pe de o parte din admiraţie pentru Marlowe şi Ben Jonson, pe de altă parte atras de actualitatea şi strălucirile în creştere ale vieţii teatrale. S-a stabilit la Londra în 1576, după ce mai întîi făcuse studii la Oxford şi Cambridge. Datorită unor protecţii înalte, ca şi legăturilor cu mediile scriitoriceşti, şi-a asigurat debuturi strălucite. Nu e însă mai puţin adevărat că în 1605, din cauza comediei *Eastward Hoe!*, scrisă în colaborare cu Marston şi Ben Jonson, a suferit o scurtă întemniţare; anumite aluzii la adresa scoţienilor strecurate în text au displăcut lui Iacob I.

https://biblioteca-digitala.ro

Opera sa multiplă — ca poet, dramaturg, traducător — se sprijină pe o vastă cultură umanistă. Avem de la el prima traducere în limba engleză a poemelor homerice (*Iliada* în 1611, *Odiseea* în 1616). Ca poet a dat lirismului său nuanțe metafizice (*The Shadow of Night*); ca autor dramatic a scris comedii și tragedii într-un spirit diferit de acela al formației lui clasice.

În *All Fools* (Toți nebuni, 1605) prelucrează o temă din *Heautontimoroumenos*, comedia lui Terențiu. Facem cunoștință cu doi părinți, unul sever, celălalt blînd și inteligent; dreptatea este dată celui din urmă. Personajul principal din *Monsieur D'Olive* (1606), o altă comedie, pare interesant: un om care și în situațiile cele mai ingrate știe să-și păstreze prezența de spirit, sîngele rece și buna dispoziție. Autorul alunecă însă într-o intrigă lăturalnică, din care cauză portretul început va rămîne la jumătatea drumului. Intenția moralizantă se menține tot timpul; suferă totuși prin aceea că nu e susținută în mod corespunzător de caractere și moravuri.

Principalele lucrări dramatice ale lui Chapman sînt trei tragedii cu subiecte istorice: *The Tragedy of Bussy d'Ambois* (1607), *The Revenge of Bussy d'Ambois* (Răzbunarea lui Bussy d'Amboise, 1613), *The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Biron* (Conspirația și tragedia lui Carol, duce de Biron, 1608). Subiectele sînt luate din istoria Franței.[1] Ultima a stîrnit și un incident diplomatic. Ambasadorul francez la Londra s-a văzut obligat să protesteze, întrucît era pus în cauză ducele de Biron, mareșal de Franța.

Ne oprim asupra celei dintîi, caracteristicile ei răsfrîngîndu-se deopotrivă și asupra celorlalte.

Episodul înfățișat pe scenă este consemnat în arhive. Eroul este Louis senior de Bussy d'Amboise, favoritul viitorului rege Henric al III-lea, mare demnitar în serviciul ducelui de Anjou, gentilom celebru prin duelurile și actele lui de bravură, asasinat de contele de Montsoreau drept răzbunare pentru că îi sedusese soția.

De reacțiunile lui Bussy d'Amboise tremură mulți la curte. Atît replicile lui verbale cît și cele date cu vîrful de spadă pot fi la fel de necruțătoare. Nu a uitat jignirile suferite în vremea cînd era sărac și necunoscut. Toată ființa lui exprimă orgoliu și o nemăsurată încredere în sine. Se bucură de favoarea ducesei de Guise; ce l-a îndemnat s-o cucerească nu este atît un sentiment de dragoste cît expresia voinței lui trufașe, amestecată cu surde porniri de răzbunare. Pe mulți îi privește de la distanță, sfidîndu-i cu mai multă sau mai puțină înălțime. Consideră că-și poate face justiție singur. Manifestă gînduri și acte de independență; nu admite ca acestea să-i fie discutate. Cîteodată aceste atitudini trec dincolo de profilul personajului și de natura conflictului în care este angajat; simțim atunci că personajul nu mai este el însuși, ci devine purtător de cuvînt pentru ideile și reflecțiile personale ale poetului.

Piesa dobîndește un mai pronunțat caracter psihologic, implicit și mai multă expresie umană, prin personajul doamnei de Montsoreau. Aceasta

[1] Autorul a avut mai multe surse; principala este lucrarea *J. A. Thuani Historiarum sui temporis* (Paris, 1604) a lui Auguste de Thou (1553—1617), magistrat și celebru istoric francez.

https://biblioteca-digitala.ro

este o devotă cu concepţii puritane, pătrunsă de datoriile ei ca femeie şi ca soţie. Îşi iubeşte căminul şi îşi respectă soţul. Aluziilor ironice pe seama fericirii şi a fidelităţii conjugale le răspunde cu accente demne de matroană. Respinge asiduităţile de seducător ale ducelui de Guise cu fermitate, totodată şi cu o înălţime oarecum cinică. Asupra moravurilor discutabile din jurul său priveşte cu linişte şi înţelepciune, socotindu-se în sinea sa la adăpost de orice ameninţare sau eventualitate de natură să-i zdruncine fericirea.

Dar în mod năprasnic, tocmai cînd se credea mai sigură pe sine, va interveni o pasiune amoroasă pentru Bussy. Tamyra — acesta e numele romanţios pe care i-l atribuie poetul — e cucerită de panaşul şi îndrăznelile superbe ale cavalerului. O vedem profund tulburată; luptă cu sine pentru a nu da de bănuit celor din jurul său. Presupusa legătură amoroasă dintre Bussy şi ducesa de Guise îi întreţine o gelozie surdă, greu de stăpînit. Izbucneşte împotriva acestei legături cu proteste virtuoase care ascund, în fond, invidie şi dezlănţuire pasională. Ca sub puterea unei fatalităţi, sentimentul ia proporţii demonice. Nimic de acum înainte nu ar mai avea puterea s-o smulgă de sub vraja şi impulsurile lui. Încearcă totuşi să salveze măcar unele aparenţe. Nu se destăinuieşte nici chiar duhovnicului ei, deşi pe de altă parte şi-a făcut din acesta un complice. Ar vrea ca nici Bussy, căruia între timp i-a devenit amantă, să nu cunoască adevărata ei stare sufletească, să nu-şi dea seama de gradul în care dragostea ei a subjugat-o. Înregistrează cu durere reflecţiile sarcastice ale acestuia la adresa convingerilor ei puritane. Cutremurată de remuşcare, se consideră descoperită în faţa mîniei divine. Dar e de ajuns să simtă în apropiere paşii soţului pentru ca dintr-o dată să se redreseze şi să încerce a-şi relua stăpînirea de sine, recurgînd de circumstanţă la şi mai pronunţate simulări, la un şi mai mincinos joc.

Acest moment al piesei, la care bănuim că autorul ţinea mult, reprezintă totuşi unul din punctele ei slabe. În atmosfera creată pînă acum spectacolului începe să se aşeze o ceaţă. Ne întrebăm anume dacă se continuă stilul de dramă ori s-a alunecat într-unul de comedie. O seamă de aspecte privind mai cu seamă slăbiciunea eroinei în faţa sentimentului şi preocuparea ei de a-l ascunde sînt tratate mai mult ca material comic decît ca studiu şi pătrundere a unui suflet uman. Este vorba oare de adîncirea unui caracter sau mai degrabă de o satiră a ipocriziei feminine? Impresia acestui dualism, o dată produsă, devine stăruitoare. Vom rămîne cu ea pînă la sfîrşitul piesei, constatînd cu regret cum îi va micşora acesteia demnitatea şi suflul dramatic.

În rest, piesa decurge cu accente şi situaţii de melodramă. Din clipa în care soţul a descoperit infidelitatea Tamyrei nu va mai înceta de a o chinui moralmente. Sub ameninţare de moarte, îndreptînd asupra ei vîrful stiletului, îi cere să scrie un document compromiţător pentru Bussy. Sfîşiată de remuşcări, Tamyra imploră cerului graţie pentru păcatele făptuite, nu însă şi pentru suferinţa ei.

Continuarea, *The Revenge of Bussy d'Ambois*, prezintă mai puţin interes, prin lungimile, nota declamatorie şi în genere prolixitatea ei. Singurul relief îi este asigurat de Clermont, fratele lui Bussy, un caracter ferm, cu simţul datoriei şi al onoarei.

https://biblioteca-digitala.ro

În rîndurile spectatorilor de teatru ai epocii, cîtăva vreme și după aceea, comediile lui George Chapman au găsit admiratori, unii aproape fanatici. Puse însă sub unghi critic, descoperim în ele erori de sistem, judecăți greșite asupra psihologiei feminine în general, sentimente extravagante, prețiozități și complicații stilistice, defecte de construcție dramatică, incoerențe de plan și concepție. Nu e însă mai puțin adevărat că tiradele cuprind și pasaje de măreție, că nota violentă sau sumbră era de rigoare în freamătul renascentist și că în unele analize asupra corupției posibile în natura umană poetul dovedea intuiție pătrunzătoare și curajoasă.

Către sfîrșitul secolului, în plină Restaurație, într-o perioadă în care după persecuția puritană teatrul englez renăștea la viață, Dryden, pe atunci rege al literelor naționale, lăsa ca din pana lui să iasă împotriva lui Chapman o stigmatizare în genere nedreaptă: „gîndire de avorton îmbrăcată într-un limbaj de gigant". Posteritatea nu i-a subscris aceste cuvinte.

3. John Marston (1576—1634)

Ne aflăm într-o epocă în care cum s-a mai spus — teatrul, atît ca mijloc de existență cît și ca miraj al actualității —atrăgea pe mulți. Printre aceștia avem de numărat și pe John Marston. Și-a încheiat existența ca preot; dar, pînă a se dedica altarului s-a afirmat mai multă vreme ca scriitor, în direcție satirică și dramatică.

E un om instruit. Avea cultură clasică. Temperamental însă înclina spre violență și excentricitate. Îi plăcea să atragă atenția prin manifestări furtunoase, prin vulgaritate, printr-o elocință dezlănțuită. A resimțit influențe diferite, fără ca vreuna din acestea să-i fi constituit cu adevărat o linie directoare. Și anume: din Seneca, veleități tragice; din Marlowe, declamația; din Chapman, coloriturile tari, contrastante, ale metaforelor; din Shakespeare, ambianța elisabetană.

Antonio and Mellida și *The Vengeance of Antonio* (Răzbunarea lui Antonio) reprezintă mai mult eșecuri; purtau pe toată întinderea lor marca unui spirit tulbure și excesiv. În producțiile ulterioare — *The Malcontent*, comedia *The Dutch Courtezan* (Curtizana olandeză), tragedia *Sophonisba* — va intra mai în stăpînirea mijloacelor sale. E mai limpede, mai aproape de înțelesurile obișnuite ale vieții.

Ne reține atenția comedia *The Malcontent* (Nemulțumitul), scrisă probabil în anul 1604.

Ducele de Genova, încrezîndu-se prea mult în anturajul său, și-a pierdut tronul. După o perioadă de rătăcire, în care timp a reflectat la cele întîmplate, reintră în țară fără a fi recunoscut, ascuns cu abilitate sub masca fizică și morală a unui cinic. Ajunge în apropierea uzurpatorului, căruia izbutește să-i devină util, chiar indispensabil, comunicîndu-i lucruri din țară și mai ales punîndu-l în gardă față de complotul urzit împotriva lui. Mai mult: în complotul ce avea să izbucnească îi ține partea. Uzurpatorul, convertit la sentimente mai bune în urma celor întîmplate, înțelege să lase tronul titularului legitim. Revenit în drepturile sale, ducele acordă tuturor vinovaților o iertare generală. Dar aceasta este o clemență rece, disprețuitoare, nu una supe-

https://biblioteca-digitala.ro

rioară, pătrunsă de fiorul umanității, ca aceea a lui Prospero din *Furtuna* sau a ducelui Vincentio din *Măsură pentru măsură*.

Autorul își desfășoară verva satirică, am putea spune, cu o voluptate crudă, aproape inestetică. Prin gura personajului principal vorbește de fapt autorul. Face observații juste asupra viciilor omenești. Întîlnim scene viguroase și variate, capabile să ne sesizeze dintr-o dată. Nemulțumitul îi ține pe mulți din jurul său sub ascuțișul unor reflecții vituperante sau al unor glume de-a dreptul răutăcioase. Toți, pentru că îl știu în grația ducelui, vin spre el cu umilință și servilitate. Dar e de ajuns ca pe figura ducelui să apară fie și un slab indiciu de nemulțumire sau de indiferență pentru ca dintr-o dată să se producă în preajma favoritului un cerc de răceală.

Din cauză că în tratarea diferitelor situații poetul a pus cu voință ironie cinică, pesimism și asprime de limbaj, înțelesul lor uman și comunicativitatea lor artistică suferă. Avem pe alocuri impresia că satira lui pornea mai mult dintr-o plăcere sarcastică decît din intenție morală. Ar fi de discutat, totuși, dacă aceste lucruri reieșeau dintr-o structură sufletească mizantropică, ori erau reflexe și mode ale timpului, contagiuni renascentiste, poate și stîngăcii scriitoricești. Pînă la un punct, sarcasmul Nemulțumitului s-ar putea asemăna cu acela al lui Hamlet. Încercarea de apropiere rămîne discutabilă. Sarcasmul acestuia din urmă reieșea dintr-o frămîntare morală și dintr-o natură intelectualizată pînă la rafinament și suferință; sarcasmul personajului din piesa lui Marston respiră dispoziții negativiste și devine repulsiv prin expresie.

Mai trebuie să amintim numele lui John Marston ca autor dramatic și într-o altă împrejurare. Este — împreună cu Ben Jonson și George Chapman — unul din cei trei coautori ai lui *Eastward Hoe!* (1605), socotită unanim printre comediile remarcabile ale Renașterii engleze. Nu putem ști cu precizie ce parte de colaborare a revenit fiecăruia. Există păreri care îi atribuie lui Marston contribuția primordială; faptul însă nu e confirmat. Doar asupra unui punct istoricii literari sînt de acord: indiferent cît ar fi fost de întinsă sau de limitată, această colaborare îi constituie un merit. Mai mult decît atîta: s-a spus că ar valora cît toată opera la un loc.

Ca idee, ca ton, ca simplitate și ca simetrie a situațiilor, piesa se apropie de înțelesurile și coloriturile vechilor moralități; în plus, găsim în ea descrieri mai marcate de cadru, zugrăviri de moravuri, conturări de caractere și imagini sugestive din cuprinsul unei anumite forme sociale.

Argintarul Touchstone, un vrednic și respectat argintar din City, are în atelierul său doi ucenici: pe Quicksilver (în traducere: argint viu) și pe Goldius (aur). Sînt două caractere opuse. Primul își pierde vremea, bea, joacă zaruri, întîrzie prin taverne, se complace în tovărășia vagabonzilor devenind insolent și anarhic; celălalt își vede de treabă, e respectuos, cîștigă încrederea tuturor, are sufletul limpede și egal. Mergînd din viciu în viciu, Quicksilver ajunge în temniță sub învinuire de furt și escrocherie. Aici însă dă dovadă de reculegere și revine la sentimente cuminți, ceea ce într-un timp mai scurt decît cel presupus la început îi va aduce eliberarea. La aceasta contribuise și intervenția lui Goldius, făcută cu înțelegere și mărinimie. Între timp, acesta dobîndise mîna fiicei mai mici a patronului său, fusese numit ajutor de alderman și continua să crească în respectul opiniei publice.

https://biblioteca-digitala.ro

Firi deosebite au și cele două fiice ale meșterului Touchstone. Cea mică — devenită soția lui Goldius — este model de simplitate, modestie și bună-cuviință; cea mare, dimpotrivă, trăiește din capricii și vanități, își face visuri nobilitare, e mulțumită cînd poate să sfideze pe cei din jurul său fără nici o altă rațiune decît de a sfida. Pentru toate acestea va plăti. Sir Petronel îi pare cavalerul visat, menit să-i pună la picioare castel, caretă, lux, bijuterii și un nume mare. În realitate, acesta era un cavaler de industrie, cu planul de a dispărea în Virginia de îndată ce îi va fi pus mîna pe zestre. Orgolioasa este înfrîntă necruțător tocmai în ceea ce îi constituia principala mîndrie. Umilită, se întoarce lîngă părintele și sora ei, adică lîngă aceia pe care pînă atunci îi amărîse cumplit și îi jignise cu încăpățînare.

În mai multe privințe, piesa e remarcabilă. Are unitate; cei trei coautori se întîlnesc organic în aceeași inspirație. Ne simțim cuceriți printr-un aer de prospețime, de adevăr sufletesc și moral, de bună-cuviință față de datoriile obișnuite ale vieții. Scenele se succed viu, ritmat, cu naturalețe. Sînt puse să se petreacă într-un cadru autentic, într-o lume meșteșugărească pe atunci în plină dezvoltare. Intrăm în case de burghezi cumsecade; ne întîmpină aici o notă de viață familială clădită pe bune temelii sufletești. Oamenii răi nu sînt integral răi; au în manifestarea lor și laturi simpatice. Ucenicul Quicksilver, într-adevăr, își petrece mult timp în taverne; dar îi place să meargă și la teatru. Din *Tragedia spaniolă* recită pasaje întregi; e oarecum o dovadă de felul cum teatrul intra în preocupările tineretului și ale păturii de mijloc. Analiza caracterelor nu străbate în profunzime; dar personajele sînt desenate cu siguranță, cu mișcarea lor naturală într-un tablou efectiv de moravuri. Unele descrieri își au și partea lor de pitoresc. Clienții tavernelor își cheltuiesc timpul și banii cu delăsare și inconștiență; li se lasă totuși și o naivitate, ceva benign, o mirare ca de copii în fața unor lucruri ale vieții, denotînd că în ei nu este totul pierdut sau pervertit. Același Quicksilver ascultă uimit, cu tresăriri de fericire, descrierile fastidioase ale căpitanului Seagull despre minunile din Virginia. Tot așa și cu aerele de regină pe care și le da Gertruda, fiica rea a lui Touchstone, afișînd cu ostentație fericirile promise de falsul ei pretendent. Găsim în ele răutate, suficiență, aroganță; totodată au și ceva copilăros, poate o inexperiență de viață în fața căreia ne simțim îndemnați să zîmbim mai cu blîndețe.

Piesa, în întregimea ei, cuprinde elemente reale și propagă cu simplitate o seamă de adevăruri umane ale vieții.

4. Colaborarea Beaumont-Fletcher

În epocă înregistrăm pe plan dramatic multe colaborări literare. Autorii se asociau pentru ca astfel să poată face față unor cerințe de repertoriu din ce în ce mai mari. Între toate, cea mai interesantă și mai fecundă este cea dintre Beaumont și Fletcher. Trebuie să vedem în ea nu doar o acțiune de circumstanță, ci și o întîlnire de afinități sufletești și artistice. De altminteri, numele și opera celor doi autori au trecut în posteritate ca valori inseparabile.

John Fletcher (1579—1625) era fiul unui episcop de Bristol, iar Francis Beaumont (1584—1616) fiul unui înalt magistrat, descendent dintr-o familie normandă cu tradiție. Instrucția primită îi destina spre alte cariere; au

https://biblioteca-digitala.ro

venit totuşi în teatru, atraşi de actualitatea acestuia şi de efervescenţa spirituală dinlăuntrul lui. Beaumont, mai cu seamă, făcuse studii de drept la Cambridge, cu gîndul de a continua profesiunea tatălui. Dar întîlnirea cu Fletcher i-a deschis drum spre creaţia de teatru, de care va rămîne legat pînă la sfîrşitul vieţii.

După unele opinii, colaborarea lor ar fi durat doar trei ani (1608—1611); după altele, zece. Găsim numele lor pe cincizeci şi cinci de piese; de fapt, colaborarea propriu-zisă priveşte mai puţine. Întrucît aceste piese au fost publicate tîrziu, după moartea autorilor, este greu să se determine cu precizie care este şi în ce a constat partea de contribuţie a fiecăruia. E vorba de un eşafodaj vast în care exegeza—cel puţin pînă acuma — nu a izbutit să găsească un fir îndeajuns de conducător. Chestiunea se reduce mai mult la supoziţii. Se crede, anume, că Fletcher scria mai cu seamă dialogurile, în vreme ce Beaumont coordona planurile. Primul, dotat cu mai multă varietate şi flexibilitate, dispunînd totodată şi de o mai mare experienţă a scenei, avea pe seama lui partea de vivacitate, de umor, de graţie, de vervă spirituală; celălalt aducea o notă de elevaţie morală, dădea sentimentelor nobleţe şi patetism, imprima un studiu mai pronunţat al caracterelor. După moartea lui Beaumont, în cei zece ani pe care i-a mai trăit, Fletcher şi-a continuat activitatea fie singur, fie în colaborare cu alţii, în special cu Massinger. Beaumont fusese un spirit ales şi cultivat; presupunem totuşi că fără abilitatea colaboratorului său ar fi rămas în teatru un nume obscur. Reciproca este şi ea adevărată: fără simţul artistic al lui Beaumont, şi deopotrivă fără disciplina sa mai severă de gîndire, s-ar fi putut ca Fletcher să fi rămas un autor facil, pierzîndu-se împreună cu mulţi alţii într-o masă anonimă a vremii. De altminteri, critica a ţinut să remarce că piesele scrise de Fletcher singur, după dispariţia colaboratorului său, prezintă faţă de celelalte scăderi vizibile.

Marele model este Shakespeare. I-a cucerit, mai cu seamă, romantismul acestuia. Aparent reuşesc să-l continue: intrigi complicate şi conduse cu meşteşug, putere de a propaga emoţie, limbaj bogat, vers capabil să exprime curgător atît cruditătţi licenţioase cît şi nuanţe inefabile, alternare de situaţii comice cu situaţii serioase. Dar trecînd dincolo de această aparenţă vom constata că lucrurile se schimbă. Beaumont şi Fletcher ştiu să producă efecte puternice, nu însă şi stări de spirit durabile. Strălucirea lor stă pe baze şubrede. Umanitatea pe care o reprezintă stăruie la suprafaţă; îi simţim doar vag rădăcinile. Pasiunile zugrăvite sînt mai mult fantomatice decît reale; vin din afară, nu din intimitatea unor conştiinţe. Personajele le adăpostesc, fără însă a le şi integra. Caracterele se opresc la jumătatea drumului; personifică instincte, dorinţe, aspiraţii mai mult sau mai puţin lăuntrice, dar într-un fel făcute să marcheze doar episoade, nu să cristalizeze personalităţi propriu-zise. Fondul moral pare adesea labil, incert; se pierde în ceaţă, se consumă în exagerări tulburi, lăsînd impresia că autorii nu i-au sesizat îndeajuns necesitatea. Sîntem deci departe de suflul, adîncimea şi umanitatea lui Shakespeare. S-a spus că în lumina de soare a maestrului, personajele lui Beaumont şi Fletcher ar fi o simplă defilare de apariţii carnavaleşti. Aprecierea este aspră, nemeritată; există însă în ea şi o parte de adevăr.

Formele licenţioase de limbaj abundă. Întîlnim în ele expresii crude, de un naturalism aproape inconvenabil, cu ironii mediocre şi aluzii triviale, cîteodată spuse spontan, adesea cu premeditare. Oricum, calitatea artistică

https://biblioteca-digitala.ro

suferă. Autorii pot avea o scuză doar în aceea că mentalitatea vremii primea aceste procedee și chiar se bucura de ele fără a le socoti indecente.

Din această colaborare au reieșit comedii, tragicomedii și tragedii.

Menționăm mai întîi *The Knight of the Burning Pestle* (Cavalerul pisălogului înfocat), comedie burlescă de care în cursul său de literatură dramatică A. W. Schlegel se arată încîntat. E plină de parodieri și intenții satirice la adresa locuitorilor din City, în parte pentru prezumțiile și exaltările lor artificiale alimentate prin lectura de poeme și romane cavalerești, în parte pentru vanitatea lor de a se vedea glorificați pe scenele de teatru de către autori dispuși spre asemenea convenționalități. Ironia țintea spre opere străine — *Palmeirim de Anglia* de portughezul Francisco de Morais, *Amadis de Gaula* de Rodriguez de Montalvo — dar și împotriva unor scrieri naționale, în frunte cu *Faery Queene* (Regina zînelor), poemul prin care în șaptezeci și două de cînturi Edmund Spenser înfățișa alegoric virtuțile morale ale cavalerului desăvîrșit.

Ca în vodevilurile ori în revistele moderne, piesa era jucată și pe scenă, și în sală. În prolog, un băcan și soția lui se tem ca piesa anunțată pe afiș, *Negustorul din Londra*, să nu ia în rîs negustorimea. Cer ca Ralph, ucenicul lor, să primească primul rol într-o piesă care să aducă pe scenă glorificarea corporației. Este cavalerul desemnat prin titlul comediei. Reprezentația se va petrece potrivit acestor indicații. Băcanul și soția lui interpelează necontenit pe actori și spectatori. Glumesc, rîd, devin serioși, se indignează ori se entuziasmează, fac tot felul de reflecții și comentarii, în aparență cu un aer naiv și simplu, în fond cu ascuțișuri și semnificații satirice. Dialogurile decurg într-un ritm susținut, agreabil, cu gesturi pantomimice făcute să susțină nota burlescă, cu alternări de versuri și proză, cu momente de comic savuros, cu mișcări ca de prestidigitație. Totul e mai mult un joc amuzant, dezvoltînd o satiră doar de suprafață, întrucît în Anglia această frenezie cavalerească era o simplă modă, nu o trăsătură de mentalitate ca donchișotismul în Spania.

În alte piese, autorii ne poartă pe latitudini îndepărtate, aproape imaginare. În cadru de curte, pe cît de fastidios pe atît de superficial, sînt puse să se desfășoare intrigi complicate, pasiuni și vicii, conflicte reieșite dintr-un sentiment convențional al onoarei, situații încărcate de bizarerii și contradicții, multe absurde ca adevăr psihologic, dar intense și comunicative ca viață scenică. Autorii au preferință pentru situațiile tari, zguduitoare. Aparțin și ei unei școli curente care credea că pentru a se produce emoție dramatică e nevoie ca scena să fie însîngerată cu fapte spectaculoase, cutremurătoare.

Philaster și *A King and No King* (Rege și nu rege) sînt tragicomedii cu reminiscențe din Shakespeare și cu motive de tipul celor din dramele spaniole. În centrul lor se află tema iubirii și tema onoarei, amîndouă tratate cu patos, cu poezie, cu vibrație emotivă. Și una și cealaltă combină trăsături, situații, scene și personaje din dramele lui Shakespeare, cu nădejdea ca în simbioza acestora să apară frumuseți noi și rafinamente inedite. Philaster, de exemplu, reunește în el caracteristici ale lui Hamlet și Othello; Euphasia, care pentru a veni în preajma iubitului ei se travestește în bărbat sub numele

https://biblioteca-digitala.ro

de Bellario, seamănă cu Viola din *A douăsprezecea noapte* ş.a.m.d. Ca efect scenic, procedeul era bun; ca autenticitate psihologică lăsa de dorit. Exterior, Euphasia are gesturi, iniţiative şi curajuri ca ale Violei; rămîne însă departe de adîncimea acesteia de simţire şi de înţelesurile de mare rezonanţă umană pe care eroina lui Shakespeare le atribuia iubirii.

Principala operă reieşită din această colaborare este *The Maid's Tragedy* (Tragedia Fecioarei). Subiectul este inventat de autori, avînd însă în vedere situaţii şi moravuri din Anglia în vremea Stuarţilor.

Acţiunea se petrece în Rhodos. Cavalerul Amintor a primit din partea regelui ordinul de a lua în căsătorie pe Evadne, sora devotaţilor Melantius şi Diphilus. În consecinţă a fost silit să rupă logodna cu Aspatia, brava şi virtuoasa fiică a ciudatului Calianax. În noaptea nunţii, Amintor află din gura Evadnei că este de multă vreme amanta regelui; căsătoria lor deci va rămîne doar de convenţie. Din datorie faţă de rege, Amintor acceptă situaţia. Melantius, care sub ameninţare a smuls din gura surorii sale teribila mărturisire, îi cere ca în numele onoarei să se răzbune. Din această clipă, acţiunea va înota în sînge. Evadne, cu o cruzime pe care nu i-am fi bănuit-o, îl ucide pe rege. Se reîntoarce spre Amintor, de astă dată implorîndu-i iubirea. Respinsă cu mîndrie de acesta, se înjunghie. Aspatia, căreia viaţa nu-i mai spunea nimic, se deghizează în bărbat şi îl provoacă pe Amintor la duel; acesta, neştiind cu cine luptă, o răneşte de moarte. Peste puţin, în braţele lui, îşi va da ultima suflare. Amintor care nu încetase o clipă de a o iubi, înţelegînd să-i împărtăşească soarta, îşi pune şi el capăt zilelor.

Prin perdeaua fabulei transpare şi un înţeles politic. Ni se înfăţişează o societate tributară unor concepţii străine, împrumutate, dispusă astfel să transforme fidelitatea cavalerească şi sentimentul onoarei în simple convenţii de curte sau superstiţii aristocratice. Explicabil deci ca în cuprinsul ei monarhul să devină tiranic, socotindu-se infailibil.

Piesa, privită de aproape, are puncte criticabile. Personajele devin adesea neverosimile. Aspatia îşi caută moartea în provocări şi îndrăzneli energice care contrastează puternic cu melancolia ei de pînă atunci. Amintor e viteaz, loial, capabil de sentimente adevărate. Înţelegem că legea cavalerească îi cerea să se supună ordinului regal; ne-am fi aşteptat totuşi ca protestul lui intim să fie mai zbuciumat, ca indignarea lui surdă să se producă mai patetic. Evadne, şi ea, ne surprinde prin convertiri intempestive şi acţiuni nepregătite. Nu ştim, anume, în ce condiţii s-a născut şi s-a dezvoltat legătura ei cu regele, pentru ca la sfîrşit să-i admitem şi să ne putem explica explozia de ură şi de cruzime împotriva acestuia.

Dar toate aceste puncte obscure sînt compensate prin grandoare, prin susţinere sesizantă, printr-o impresionantă ştiinţă a efectelor. Dacă privim lucrurile cu optica lectorului atent şi pătrunzător, desigur că atîtea inadvertenţe psihologice şi atîta neadîncire a caracterelor ar putea să devină supărătoare; dacă însă ne situăm în punctul de vedere al spectatorului, şi mai ales al spectatorului de teatru în atmosfera elisabetană, vom înţelege că piesa avea în ea virtuţi capabile să pună stăpînire pe cugetul acestuia pînă la emoţie şi sublim.

https://biblioteca-digitala.ro

5. Thomas Heywood

Thomas Heywood (1575?—1641) contează printre cei mai prolifici autori elisabetani. Principalul lucru pe care îl cunoaștem despre el este că a ținut condeiul de dramaturg în mînă timp de aproape o jumătate de veac. A servit în teatru din vocație, după ce mai întîi făcuse studii la Cambridge și deprinsese prin educație aleasă o bună știință a vieții de lume. Multă vreme a fost și actor, jucînd deopotrivă în piese ale lui și ale altora. Aflăm dintr-o mărturisire proprie că ar fi scris două sute de piese, de factură diferită: tragedii, drame și comedii. Ca prolificitate seamănă cu autorii spanioli. Multe din operele lui s-au pierdut; în întregime ni s-au mai păstrat doar douăzeci și patru, între care unele neinteresante .Facilitatea i-a dăunat; din cauza ei, într-o bună parte a creației sale, poetul s-a lăsat pradă unui spirit de improvizație, cu un fel de ignorare vinovată a înzestrărilor, aptitudinilor și posibilităților lui artistice.

În alegerea subiectelor procedează cu un spirit mai realist, în orice caz mai puțin romanțios decît mulți din contemporanii săi. Înfățișează fapte din istoria Angliei, într-un chip capabil să mulțumească patriotismul marelui public și să-i întrețină sentimentele protestante. Se oprește cu interes asupra păturii de mijloc, care în Anglia vremii începea să capete însemnătate. Are în vedere mai cu seamă corporațiile meșteșugărești, nu în spirit apologetic, cum poate s-ar părea, ci într-unul de considerare afectuoasă pentru virtuțile și formele lor vrednice de viață. Ia atitudine împotriva unor moravuri — crime, adultere, minciuni convenționale, intrigi îmbrăcate în maniere aristocratice, goană după voluptăți ilicite — alegînd și întărind pentru pledoaria sa genul dramei domestice. Va dezvolta în aceasta un eclectism moral apropiat de viață și de simțirea comună, cu registre cuprinzînd în ele atît severitățile legii cît și îndurări sufletești și morale ținînd de natura umană.

Ceea ce domină în această vastă operă este un omagiu cald, stăruitor, pentru City. Oamenii lordului-primar, adică orășenii, obțin victorii hotărîtoare asupra asediatorilor *(King Edward the Fourth* — Regele Eduard al IV-lea); se celebrează înălțarea Bursei comerciale la Londra din inițiativa lui sir Thomas Gresham, celebrul financiar și teoretician englez; sînt evocate aventuri pe mare și este descrisă viața portului Plymouth în vremea unei expediții coloniale *(The fair Maid of the West* — Frumoasa fată din Vest); fiii contelui de Bouillon, un nobil pe care împrejurările l-au deposedat de avere și de blazon, vin la Londra în căutarea unei noi formule de viață și intră aici în corporații meșteșugărești; prin muncă demnă și folositoare vor ajunge să se identifice moralmente cu spiritul acestora, se înrolează apoi într-o expediție cruciată și sub zidurile Ierusalimului luptă acoperindu-se de glorie, toate acestea în numele și spre cinstea corporațiilor cărora acum le aparțin cu trup și suflet *(The Four Prentices of London* — Cei patru ucenici din Londra); ș.a.m.d.

Dar capodopera lui Heywood, de fapt singura care a rezistat în întregime la examenele timpului, este *A Woman killed with Kindness* (O femeie ucisă cu bunătate).

https://biblioteca-digitala.ro

Acţiunea începe într-un cămin fericit în care totul respira linişte, bună-cuviinţă, virtute domestică. Într-o zi la poarta acestui cămin va bate un străin; este Wendolf, gentleman sărăcit, descumpănit de împrejurări şi de unele adversităţi ale vieţii. Meşterul Frankford, stăpînul căminului, îi deschide braţele cu prietenie şi ospitalitate. Curînd, străinul se va simţi aici ca în propria lui casă. Încrederea pe care i-o acordă gazdele e sinceră şi deplină. Wendolf e prins într-o pasiune crescîndă pentru soţia lui Frankford, prietenul şi protectorul său. Ar vrea să lupte cu sine, dar năvala sentimentului e mai puternică. În faţa acesteia, scrupulele lui amuţesc. În primul moment, ascultîndu-i destăinuirea, femeia se cutremură. Nu va trece însă multă vreme şi vîrtejul o va cuprinde şi pe ea, deopotrivă. Un servitor, din devotament pentru stăpîn, îl avertizează despre ceea ce a început să se petreacă. Frankford, răvăşit sufleteşte, tulburat pînă în adîncimea simţirii sale, resimte în mod obsedant nevoia unei probe. Cei doi îndrăgostiţi, sesizîndu-i îngîndurarea, ocolesc cu abilitate tot ce i-ar putea aduce confirmarea aşteptată. Pretextînd treburi urgente, Frankford simulează o plecare. Întorcîndu-se inopinat, are în faţă dovada de care se temea. Nu loveşte însă în nici unul din vinovaţi. Le consideră totuşi două suflete bune, care nu trebuie trimise în infern. Dar socoteşte că este de datoria lui să execute justiţia conjugală cu demnitate, fără cruţare. Rămîne inflexibil la implorările femeii. Wendolf este alungat din casă cu dispreţ. Iar soţiei sale îi va destina o locuinţă la ţară unde nu-i va lipsi nimic, nici bani, nici servitori, afară de dreptul de a-şi mai vedea copiii şi de a mai însemna ceva în vechiul ei cămin.

Wendolf, deznădăjduit şi totodată cu mintea ca şi rătăcită, încearcă să-i vorbească. Dar acum el nu-i mai pare altceva decît un monstru, un purtător de blesteme. Îl respinge cu oroare. Vinovatul înţelege că nu i-a mai rămas altceva de făcut decît să i se piardă urma în lume.

Singură în locuinţa ce i-a fost destinată, femeia lui Frankford se va stinge treptat-treptat, într-o lungă şi dureroasă ispăşire, măcinată pînă în substanţa ei intimă de povara faptei sale. Doreşte cu disperare ca în clipa supremă să-şi mai vadă o dată soţul. Acesta, care în fondul său sufletesc era un om bun, consimte. Îi dă iertarea aşteptată şi consfinţeşte faptul cu un ultim şi emoţionant sărut.

Piesa în totalitatea ei este simplă dar puternică. Asistăm la episoade tari purtînd în ele semne implacabile de răzbunare şi de rigorism moral, străbătute totodată şi de unde emotive, de căldură şi sensibilitate umană. Wendolf îşi dă seama în ce măsură pasiunea lui nestăpînită îl împinge într-o prăpastie morală. Remuşcările femeii au în ele adevăr, putere şi durere copleşitoare. Frankford este justiţionar din datorie, din respect pentru persoana proprie, e păzitorul unor table de valori şi reguli de viaţă comună; ştie însă să şi ierte. Gestul lui de la urmă are măreţie tragică; prin el, femeia redevine soţie şi mamă, îşi recapătă moralmente condiţia umană, resimte înţelesul şi funcţiunea purificatoare a suferinţei.

Într-o perioadă cu excese, unele rezultînd din frenezii renascentiste, altele din rigidităţi puritane, Thomas Heywood ştie să păstreze echilibru şi măsură. Din toate privinţele, creaţia lui dramatică reprezintă o cucerire.

https://biblioteca-digitala.ro

6. Thomas Dekker

Ca fel de viață, Thomas Dekker (1570—1632) se alătură poeților boemi. Provenea din mediile sărace ale Londrei, cărora le-a rămas întotdeauna atașat sufletește. Avea doar instrucția pe care putuse să și-o facă singur. Pentru diferite expediente — poate datorii neplătite — în cîteva rînduri a fost și întemnițat. Ben Jonson, care l-a avut colaborator în teatrul lorduluiamiral, are pentru el judecăți usturătoare; consideră că scrisul său nu putea să treacă dincolo de simple compilații, aceasta din cauza firii lui dezordonate și a lipsei de cultură. De altminteri, în așa-numitul „război al teatrelor", episod polemic care în mișcarea de idei a epocii și-a avut partea lui de însemnătate, este unul din „poetaștrii" ironizați de Ben Jonson și unul din coautorii replicii date acestuia prin pamfletul *Satiromastix*.

Poetul resimte influențe diferite. Nu se conduce după o concepție anumită; procedează mai mult prin înclinație temperamentală și sub indicații imediate reieșite din viața de teatru. Deslușim însă și trăsături mai constante. Trece cu voință peste reguli. Se apleacă spre observarea vieții, într-un spirit de realism potolit, familiar; păstrează totodată și o sensibilitate romanescă, uneori incluzînd-o cu măsură și adevăr în zugrăvirile sale de oameni și moravuri, alteori însă lăsînd-o să se manifeste lăturalnic și aproape incoerent. Resimte viața cu bucurie, cu farmec, cu încîntări artistice. Are prospețime și tandrețe chiar cînd înfățișează scene din viața cartierelor sărace și mediocre ale Londrei. Ideile sale au mersul ușor, aerian, mai aproape parcă de melodia de romanță decît de stringența rațională. Personajelor feminine le împrumută grație, blîndețe, virtuți delicate, afecțiune discretă și armonioasă. În ce privește lumea de cartier — căreia Dekker nu se gîndește să-i ascundă nici viciile și nici o anume vulgaritate provenită din sărăcie și neinstrucție — aceasta este pusă într-o lumină capabilă să trezească în noi simpatie și înțelegere. Nimic deci din renascentismul violent al lui Marlowe sau din cel savant al lui Ben Jonson; arta lui Dekker se apropie de aceea a lui Robert Greene, socotit drept dramaturgul cel mai puțin tributar exceselor de un fel sau altul ale Renașterii.

Principala afinitate a scriitorului se îndreaptă spre populația de mijloc a Londrei. Teatrul său se inspiră prin excelență din viața burgheziei, căreia nu i se măgulește vanitatea, nici nu i se idealizează imaginea, dar căreia i se recunosc calități sufletești și morale, subliniindu-i-se totodată și autoritatea socială.

The Shoemaker's Holiday (Praznicul ciubotarului) — piesa are și un subtitlu: *A Pleasant Comedy of the Gentle Craft* (O amuzantă comedie despre nobila breaslă) — este în privința arătată cu deosebire caracteristică. Aparența e glumeață; fondul însă e serios. Într-o formă agreabilă, încărcată de optimism și bună dispoziție, piesa transpune pe scenă nuvela *The Gentle Craft* de Thomas Deloney, scriitor-artizan din secolul al XVI-lea. În centrul acțiunii se află meșterul Simon Eyre, om de treabă, vestit pentru înțelepciunea lui practică și spiritul său constructiv. Inițial, acesta a fost un simplu ucenic-cizmar; prin vrednicie și capacitate, mergînd din treaptă în treaptă, a devenit sub regele Henric al VI-lea primar al Londrei. De numele lui se leagă înființarea vestitului tîrg de pielărie Leadenhall precum și instituirea serbării *Cordwainers*, purtînd în ea un sentiment de breaslă și un înțeles de solidaritate

https://biblioteca-digitala.ro

morală între meşter şi ajutoarele sale. Ni se înfăţişează aspecte şi modul de viaţă ale corporaţiilor din City. Ne dăm seama în ce fel acestea îşi constituiau şi ele un blazon întemeiat pe autoritate morală, pe virtuţi profesionale, pe o conştiinţă socială în plină dezvoltare.

Old Fortunatus (Bătrînul Fortunatus) este o piesă putînd să pară desuetă prin aceea că reactualiza imagini şi procedee din vechile moralităţi dramatice. Ne explicăm faptul prin afinităţile poetului cu spiritul popular medieval. Subiectul provenea dintr-o cunoscută legendă germană. Fortunatus preferă ca în loc de sănătate, înţelepciune şi frumuseţe să primească din partea Fortunei o pungă inepuizabilă de aur. Va urma de aici un lanţ întreg de nefericiri, pentru el ca şi pentru fiii săi.

Piesa cuprinde momente poetice adevărate, clădite pe observaţii psihologice atente şi pătrunzătoare; numără însă şi tot atîtea situaţii discutabile, prinse într-o reţea de artificii şi convenţionalităţi. Figura lui Fortunatus la începutul piesei e veridică şi umană: un bătrîn împovărat şi descumpănit de lipsurile şi de greutăţile vieţii, neştiind dacă trebuie să mai aştepte sau nu ceva de la viaţă, destul de dispus să se împace cu situaţia lui mizerabilă în momentul cînd Fortuna avea să i se înfăţişeze cu propunerea ei neaşteptată şi seducătoare. În schimb, apariţia acesteia e fastidioasă şi declamatorie. Fortuna îşi proclamă cu emfază puterea. Arată cu gesturi largi, spectaculare, cum în cortegiul ei se află calici şi cerşetori cărora le-a pus pe cap coroana, alături de regi adevăraţi pe care i-a adus în stare de sclavie. Cînd bătrînul va cere cu încăpăţînare să i se dea punga, Fortuna, părăsindu-şi dintr-o dată tot umorul, îşi dă pe faţă indignarea şi izbucneşte în avertismente necruţătoare. Din această clipă, adevărul psihologic va merge în scădere; tezismul şi convenţia de moralitate îi iau locul.

Cea mai cunoscută din piesele lui Dekker este *The Honest Whore* (Curtezana onestă). Se crede că ar fi fost scrisă în colaborare; faptul însă nu este sigur. Oricum, pecetea autorului iese bine în lumină; o simţim mai cu seamă în trecerea gradată de la o stare emoţională simplă la un sentiment puternic de compasiune umană.

Între tinerii care o înconjoară cu omagiile şi asiduităţile lor, curtezana Bellafront remarcă pe cel mai tăcut şi retras. Acesta e Hippolito, un tînăr serios şi capabil care nu are nimic comun cu frivolitatea şi cinismul celorlalţi. Trăieşte sub apăsarea ştirii că iubita lui ar fi murit; prietenii l-au atras în cercul lor vesel pentru a-i procura unele clipe de uitare.

Bellafront începe să simtă pentru el un sentiment stăruitor. Dar tînărul o respinge cu neîncredere şi chiar cu brutalitate, azvîrlindu-i în faţă jocul prefăcut şi viaţa ei imorală. Adusă în această situaţie, Bellafront înţelege că va trebui să se transforme. Îşi concediază amanţii, renunţînd cu hotărîre la viaţa ei frivolă şi mondenă. Constrînsă de ducele Milanului, acceptă căsătoria cu Matheo, primul ei seducător. Acesta este un veşnic necesitos, un jucător de cărţi lipsit de scrupule, gata de orice expediente. În lipsă de altă sursă pentru a-şi procura bani, se gîndeşte să-şi vîndă soţia prostituînd-o. Dar convertirea acesteia e profundă; refuză chiar şi promisiunile lui Hippolito care acum ar fi dispus să-i sacrifice totul.

Apare în acţiune şi tatăl ei, respectabilul Friscobaldo, un gentleman sever în aparenţă, cu criterii inflexibile, dar în fond sensibil şi uman. Cîtă vreme fiica lui îşi avusese viaţa ei libertină, o considerase ca şi moartă.

https://biblioteca-digitala.ro

Acum însă, dată fiind regenerarea ei morală, înțelege să-i vină în ajutor. Se introduce în casa ei travestit ca servitor, pentru ca prin manevrări înțelepte, duse la capăt cu discreție și cu tot atîta autoritate, să izbutească a-l vindeca sufletește pe Matheo, a-l readuce pe o cale dreaptă a vieții și a-l lega de căminul lui cu alte sentimente decît cele pe care le practicase pînă atunci.

Piesa are în ea linie, susținere, adevăr psihologic și demnitate morală. Tema ne amintește de figura Grisildei din *Povestirile din Canterbury* și anunță oarecum pe Margareta din *Dama cu camelii*. Ne impune cu atît mai mult, cu cît conflictul dintre onoare și iubire nu este redat cu asprime rigoristă, prin declarații de principii și tirade răsunătoare, ci este implicat în zbuciumul unor trăiri sufletești adevărate, cu înaintări și retrageri, cu suferințe și bucurii, cu coborîri și înălțări în lumină.

7. Thomas Middleton. Colaborarea cu William Rowley

Thomas Middleton (1570?—1627) a început să compună pentru teatru în 1590, ca om format și instruit. Ne-au rămas de la el douăzeci și șase de piese, unele scrise de el singur, altele în colaborare cu Ben Jonson, Dekker, Fletcher, Massinger și Rowley. În 1620 i s-a încredințat postul de „City Chronologer" (istoriograf și poet al orașului Londra), pe care înaintea lui îl deținuse Ben Jonson. Asupra calității lui ca scriitor părerile sînt împărțite. În marea pleiadă dramatică din timpul reginei Elisabeta și a regelui Iacob I i se atribuie un loc doar secundar; se recunoaște totuși că a fost un scriitor laborios, cu posibilități multiple urcînd de la comedia bufă pînă la drama realistă.

Stăruie asupra vieții de oraș, în speță a celei londoneze, cu priviri critice și porniri de sarcasm de felul celor întîlnite în comediile lui Ben Jonson. Nu pledează propriu-zis pentru vreo cauză sau alta. Și satira lui adesea pare fără o țintă anumită. Dacă scoate în evidență cusururi și vicii, e mai mult ca să se amuze pe seama lor decît ca să le îndrepte. Zugrăvește largi tablouri cu aspecte din viața Londrei cărora nu le lipsește nici expresia și nici vivacitatea, dar care atît sub raport artistic cît și sub raport moral pot să devină incomode prin abundența lor de imagini licențioase, prin preferințele lor obscene și deopotrivă prin nota lor cinică.

Vodevilurile scrise între anii 1604 și 1612, în afară de faptul că sînt vioaie și abile se remarcă printr-o justă observare și pătrundere a vieții londoneze. Tînărul Easy nu este inconștient; însă o dată prins în vîrtejul metropolei alunecă repede în pasiunea jocurilor de noroc, devine pradă ușoară a zarafului Quomodo, își amanetează proprietățile, își pierde stăpînirea de sine (*Michaelmas Terme*). Un nepot risipitor știe să stoarcă bani de la unchiul său zgîrcit (*A Trick to catch the Old-One* — Capcană pentru un bătrîn). Un alt nepot la fel de abil dejoacă planurile bunicului care după moarte îi va lăsa o avere imensă, dar care în timpul vieții ar vrea să nu-i dea nici un ban (*A Mad World, my Masters* — O lume nebună, domnii mei!). Asistăm la o defilare de escroci, înfățișată cu pitoresc și cruzime: un zaraf, un intermediar de afaceri amoroase, un trișor, un hoț de buzunare, un profitor pe seama galanteriilor feminine (*Your Five Gallants* — Cei cinci

https://biblioteca-digitala.ro

amanți ai dumneavoastră). În *A Chaste Maid of Cheapside* (O fecioară castă din Cheapside), una din cele mai populare comedii ale autorului, spectatorii petrec pe seama unui cuplu steril, a unuia deosebit de fecund și a unui menaj în trei.

Dintre colaborările lui Middleton, mai fructuoasă a fost cea cu William Rowley (1585?-1642?). Știm că a fost actor; a jucat în Queen Anne's Company. Principala realizare reieșită din colaborarea cu Middleton este piesa *The Changeling* (Stîrpitura). Avem de-a face cu o intrigă complicată de tip romanesc în care putem distinge fără greutate două influențe ce se conjugă: a lui Shakespeare și a lui Webster.

Tînăra Beatrice-Joanna nu poate lua în căsătorie pe seniorul Alsemero, bărbatul pe care îl iubește, pentru că tatăl său, guvernatorul din Alicant, i-a destinat ca soț pe cavalerul Alonzo de Piracquo. Implorările Beatricei rămîn zadarnice; tatăl le consideră ori copilării, ori simple capricii. Alsemero se gîndește să-și răpună rivalul în duel. Dar Beatrice se teme ca soarta duelului să nu fie alta decît cea scontată. De aceea se va adresa cavalerului De Flores cerîndu-i complicitatea. Acesta de mai multă vreme o iubea într-o formă obsedantă, cu un sentiment fanatic. E un nobil sărac care însă își poartă sărăcia cu un fel de mîndrie orgolioasă, ostentativă. E urît, respingător; i se pot citi pe figură, adînc întipărite, trăsăturile viciului. Inspiră teamă; trezește însă și interes prin voința lui neînduplecată și mai ales, prin ceea ce simțim că putea să poarte în el ca voință de crimă ori ca virtute ascunsă. Beatrice întotdeauna l-a îndepărtat cu dezgust. Dar De Flores nu este omul care să dea îndărăt, chiar cînd este întîmpinat cu sarcasm și injurii. De astă dată Beatrice se gîndește să-l folosească drept instrument pentru un plan ascuns. Îi promite castitatea dacă îl va ucide pe Alonzo. Crima va fi înfăptuită. Beatrice acum ar vrea să-și ia promisiunea îndărăt; oferă în schimbul ei bani. De Flores însă ține la un singur preț: posesiunea. E stăpîn pe situație; crima comună îi dă puterea să pretindă și să ordone. Beatrice se supune. Dar din clipa aceea va începe să se configureze în cugetul ei și un alt sentiment. Inflexibilitatea lui De Flores, ca și inițiativele lui hotărîte, neșovăielnice, îi dau față de acesta o pornire de admirație; sub acțiunea ei, vechea repulsie va înceta. Alsemero descoperă asasinatul și noua legătură amoroasă. Cei doi complici sînt întemnițați; dar înainte de a compărea în fața justiției, pumnalul lui De Flores va îndeplini pentru amîndoi o altă justiție, sumară și fulgerătoare.

Din nefericire, în această acțiune severă apar și momente de intrigă minoră, conduse într-un spirit de comic banal și impietant. Fără acestea piesa ar fi putut să ia loc lîngă marile drame shakespeariene. Într-adevăr, nu încălzește, nu propagă emoție, nu ne cîștigă prin ceva care să rămînă de neuitat imprimînd urmări durabile în cugetele noastre; însă cel puțin în parte acestea sînt compensate prin forță, grandoare și susținere interioară. Personajelor, deși manifestările lor le fac sinistre, nu le lipsește orice simț al valorilor. Beatrice e vinovată și prin felul cum a împins la crimă, și prin felul cum se înrobește amantului ei. Dar dacă privim lucrurile mai complex, fie prin prisma disperării pe care i-o dădea un sentiment de singurătate, fie prin aceea a unei pasiuni născute în condiții neașteptate, înțelegem că fapta ei nu merită numai reprobări totale, ci și o anume compasiune umană.

https://biblioteca-digitala.ro

La sfîrșit, ideea de justiție va intra în drepturile sale. Menționăm — ca un merit al piesei — că acest epilog nu se va produce în mod rece, abstract, ca o proclamare suverană de principii, ci se va configura organic, în situații și desfășurări purtînd în ele toată realitatea vieții.

8. John Webster

Prin John Webster (1580-1625) asistăm la încă o revenire, cea mai spectaculoasă din toate, a teatrului reieșit din școala lui Marlowe și a lui Kyd. Despre viața lui se cunosc doar puține date. Poetul a colaborat cu mai mulți din contemporanii săi: Dekker, Marston, Middleton, Rowley și Heywood.

Este în genere un poet tragic. Piesele lui au caracter zguduitor; se numără printre cele mai sîngeroase din tot repertoriul renascentist englez. Merge pe alt drum decît cel croit de Shakespeare în tratarea materiei tragice. S-ar spune că înregistrăm o reîntoarcere la spiritul din *Tragedia spaniolă* și *Evreul din Malta*. De fapt, aceasta e marea linie elisabetană; atît Shakespeare cît și Ben Jonson apăruseră față de ea ca excepții. Autorul nu ține să-și cîștige spectatorii cu teme care prin adevărul lor uman să incite la reflecție și dezbateri intime. Ce vrea, e să-i țină în stare de tensiune, prin succesiuni de fapte neașteptate și cutremurătoare. Dezvoltă acțiuni bogate adunînd în ele surpriză după surpriză, cruzime după cruzime, catastrofă după catastrofă.

Numele poetului va fi purtat în posteritate de două capodopere scrise între anii 1611 și 1614: *The White Devil* (Diavolul alb) și *The Duchess of Malfy* (Ducesa de Amalfi). Ambele au în centrul lor tema răzbunării, curentă în atmosfera vremii, mai ales de la *Hamlet* încoace. Acțiunea din cele două piese se petrece în Italia. Nu e întîmplător că atîți autori contemporani, în frunte cu Shakespeare, Marlowe și Fletcher, își aleseseră pentru multe din piesele lor același cadru. Exista impresia că pentru anume situații dramatice — revărsări impetuoase de patimi, viclenii dublate de înțelepciune, crime pasionale, intrigi nesfîrșite — mediul renascentist italian era cu deosebire potrivit; situate în cadrul lui, aceste fapte puteau să capete expresie și relief, avînd și putere artistică.

În *Diavolul alb*, poetul s-a inspirat dintr-un fapt petrecut în realitate. Povestea Vittoriei Accorombona încheiată cu moartea ei tragică tulburase opinia publică italiană, devenind temă curentă de comentarii și transpuneri romanțioase. Adăugăm la acestea și o preferință a vremii pentru acțiuni melodramatice, avînd ca personaje principale curtezane celebre.

Vittoria este soția unui nobil sărac. I se spune „diavolul alb“ ca urmare a moravurilor ei de curtezană. Fratele ei Flamineo, adevărată încarnare a viciului, o vinde pentru bani stăpînului său Brachiano, ducele de Padova. Vittoria îi dă acestuia a înțelege că în calea unirii lor stau două persoane care ar trebui să dispară: Camillo, soțul ei, și Isabella, soția lui. Au loc amîndouă omorurile fără întîrziere. Bănuielile cad în întregime asupra Vittoriei. Un tribunal în care intraseră ca judecători Francisco de Medicis, ducele Florenței, și cardinalul Monticelso o condamnă la recluziune pe viață într-o casă de pocăință. Curînd Brachiano îi va mijloci să evadeze de aici.

https://biblioteca-digitala.ro

Trec împreună frontiera și se căsătoresc. Dar ducele de Florența care trebuia să răzbune moartea sorei sale Isabella îi urmărește neîncetat. Vor cădea amîndoi, nu însă înainte de a fi încercat să se salveze prin tot ce geniul, pasiunea, curajul și nebunia lor putuseră să inventeze.

Pe canavaua acestei acțiuni, poetul brodează o imensă rețea de fapte intense, emoționante. Adusă înaintea tribunalului, Vittoria nu-și pierde nici o clipă cumpătul. Înfruntă cu superbă mîndrie acuzațiile și injuriile ce i se pun în seamă. Restituie judecătorilor propriile lor argumente transformîndu-se din acuzată în acuzatoare. Sfidează probele produse împotriva ei stăruind cu liniște cinică să le demonstreze netemeinicia. Și în momentul morții va desfășura o energie asemănătoare. Deși totu. părea pierdut nu încetează să se apere, să protesteze, să implore. Își dezvelește sînul, nădăjduind pînă în ultima clipă ca frumusețea și tinerețea ei să înduplece pe călăi.

Brachiano e pus să sucombe în chinuri groaznice, otrăvit de o substanță cu care îi fusese unsă viziera coifului. Durerile îi dau accese de nebunie. Pe Vittoria o strivește sub insulte, strigîndu-i cu disperare că firea ei adulterină poartă toată vina nefericirilor sale. Împotriva preotului venit să-i administreze împărtășania, sub care se ascundea de fapt unul din conspiratori, izbucnește cu furie și sarcasm. Contele Lodovico și Gasparo, inamicii săi, au venit la căpătîiul lui deghizați în călugări capucini. Îl chinuiesc vorbindu-i apocaliptic ca sub porunca justiției divine, amintindu-i de crimele făptuite, somîndu-l amenințător și anunțîndu-i damnația perpetuă ce îl așteaptă.

Paralel cu această mulțime de episoade decurgînd din desfășurarea acțiunii propriu-zise, spectacolul se amplifică și prin cadrul solemn și somptuos adus pe scenă. Defilează prin fața noastră duci, cardinali, șambelani, cavaleri, femei frumoase, servitori îmbrăcați în livrele strălucitoare, gărzi înarmate. Vedem cum pe tăvi de aur și de argint servitori duc mîncărurile pregătite special pentru cardinalii reuniți în conclav, asistăm la procedura de învestire a papei și la apariția acestuia pe scenă în veșminte de mare ceremonial.

Cealaltă tragedie, *Ducesa de Amalfi*, de proporții și cu intensități asemănătoare, își ia subiectul dintr-o nuvelă a lui Bandello în care se împletesc două teme: răzbunarea și virtutea persecutată.

Ducesa de Amalfi s-a căsătorit în taină cu intendentul ei Antonio, fără a-și anunța frații, unul conte de Calabria, celălalt cardinal. E o faptă pentru care cei doi frați înțeleg s-o pedepsească. Întemnițată, femeia refuză hrana; își vrea moartea, și aceasta e singura cale care i-ar sta la îndemînă. Temnicerul o avertizează că hotărîrea ei nu ar fi un gest creștinesc, victima îi răspunde însă cu liniște și hotărîre: „Biserica ordonă postul; voi posti deci pînă la moarte". Dar cruzimea fraților e departe de a se opri. Nu se vor da în lături de la nimic pentru ca nefericita captivă să-și piardă judecata și stăpînirea de sine. Sub pretextul perfid că ar dori-o mai bine dispusă îi aduc drept tovarăși veseli de temniță cîțiva pensionari ai unui ospiciu de nebuni: un croitor englez care tot căutînd mode noi și-a zdruncinat mintea, un șambelan pe care studierea diferitelor forme de saluturi și reverențe protocolare l-a făcut maniac, un autor de proiecte fantastice (anume: incendierea lumii cu ajutorul unor lentile colosale) și un heraldist convins că poate fabrica nobili împodobindu-și clienții cu diferite insigne

https://biblioteca-digitala.ro

groteşti. Ducesa îndură totul cu stoicism, fără ca nervii şi puterea ei de răbdare să cedeze. Cuirasa ei morală e puternică; nimic din ceea ce i s-ar putea întîmpla nu o sperie. Fraţii tirani, îndîrjiţi de această rezistenţă a victimei, îşi sporesc cruzimile. I se anunţă că toţi copiii ei ar fi pierit. I se înscenează pînă în detalii şi propria ei înmormîntare. Cu aceeaşi putere interioară, femeia continuă să se adreseze slujitorilor puşi s-o chinuiască: „Dispuneţi de suflarea mea cum veţi crede de cuviinţă. Strîngeţi frînghia cît mai tare; sforţările voastre îmi deschid cerul. Spuneţi fraţilor mei, după ce mă veţi fi aşezat în sicriu, că pot să cineze în pace!“ În genunchi, rugîndu-se cu reculegere, îşi aşteaptă sfîrşitul. O dată cu ea îi sînt ucişi şi cei patru copii.

Episoadele nu se încheie aici; pînă la sfîrşitul piesei, scena va mai fi de cîteva ori însîngerată.

Tulburat de cele petrecute, ducele de Calabria înnebuneşte. Fratele său, cardinalul, îl ţine sub observaţie pentru ca în starea lui de agitaţie să nu dezvăluie crima şi complicitatea. Totuşi, într-un moment de slăbiciune, destăinuie metresei sale cele petrecute. Revenindu-şi imediat, îşi dă seama că a comis o imprudenţă. Cere Giuliei să jure apăsîndu-şi buzele pe coperta unei Evanghelii că va păstra secretul. Dar această copertă purta pe ea un strat subtil de otravă. Îndată după atingerea cu buzele, femeia va sucomba. Bosola, şeful slujitorilor înarmaţi, omul de încredere şi călăul plătit de cei doi complici, a urmărit toată scena din dosul unei perdele unde îl ascunsese Giulia care era şi amanta lui. Se încinge o luptă aprigă între el şi cardinal. Acesta din urmă cade răpus. Dar şi victoria lui Bosola va dura numai o clipă. Apare neaşteptat, în vîrful picioarelor, ducele de Calabria, nebunul. Bosola, lovit de spada acestuia, se prăbuşeşte. Într-o scenă precedentă, Bosola ucisese şi pe Antonio. A mai rămas în viaţă doar un copil născut din căsătoria ducesei cu Antonio. Ducele de Pescara luîndu-l sub ocrotirea lui îl va pregăti să succeadă la drepturile mamei sale.

Întîlnim în piesele lui Webster reminiscenţe shakespeariene. Căsătoria din dragoste a ducesei cu un om de altă condiţie socială aminteşte de căsătoria Desdemonei cu Othello. Remuşcarea ce frămîntă pe unul din complici se aseamănă oarecum cu cea din sufletul lui Claudiu, asasinul bătrînului Hamlet. Bosola are cinismul şi cruzimea lui Iago, nu însă şi arta demonică şi supleţea acestuia.

E necesar totuşi ca judecata noastră să privească lucrurile şi dincolo de acest nivel melodramatic. Webster practică o concepţie de teatru vecină în multe privinţe cu aceea a lui Ben Jonson. Liniile ei directoare apar desluşit în prefaţa la *Diavolul alb*. Afirmă că autorul dramatic nu trebuie să devină servil gustului popular. Oricînd, indiferent de ce i-ar cere cei din jurul său, trebuie să rămînă stăpîn pe criteriile proprii. Arta e dificilă; s-ar putea ca adesea s-o slujească mai mult, s-o apere mai cu adevărat tocmai aspectele ce par mai criticabile. Tragedia are reguli sentenţioase; stilul ei trebuie să fie înalt; măreţia ei trebuie să se măsoare cu aceea a corului antic. Webster, într-adevăr, are gustul cruzimilor şi al depravării umane. Admiră firile impetuoase şi caracterele acelea tari care nu se tem de urmări şi blesteme. Merge pînă la a socoti că viaţa magnifică este aceea în care nu te împiedici de criteriile binelui şi ale răului. Sub raport moral sînt idei detestabile; poetul însă ştie să le dea expresie artistică. Face ca asupra

https://biblioteca-digitala.ro

lucrurilor înfăţişate să plutească, stăruitor, parcă sub semnul unei fatalităţi ce vine deopotrivă şi din afară şi dinăuntru, o simţire întensă de tristeţe şi de moarte. Nu sînt în joc numai oameni, cu pornirile, nestăpînirile şi disperările lor; poetul vrea să redea şi ceva din natura însăşi a vieţii, cu ceea ce poate fi neîndurător ori înnebunitor în ea.

9. Philip Massinger

Ca formulă sufletească şi intelectuală, Philip Massinger (1583-1640) avea afinităţi cu Fletcher; de fapt, acesta i-a fost şi instructor în creaţia sa tragică. Nu mai puţin îşi simţea apropieri cu Ben Jonson. A scris mult şi variat, în colaborare şi singur. Se crede că numele lui ar fi figurat în treizeci şi şapte de piese din repertoriile vremii; din acestea ni s-au păstrat în întregime, cu certitudine că-i aparţin, numai şaptesprezece.

Era fiul unui servitor în familia lordului Pembroke. I s-a dat posibilitatea să studieze un timp la Oxford, ceea ce i-a scos la lumină remarcabile aptitudini intelectuale. Viaţa lui, în mare parte, s-a scurs în obscuritate. Şi contemporanii, şi urmaşii acestora s-au făcut vinovaţi faţă de el printr-o anumită ingratitudine. Ne-o explicăm prin aceea că era o natură tăcută, interiorizată, rămînînd departe de reuniunile zgomotoase ale tovarăşilor lui de breaslă ca şi de alte manifestări ale acestora. A trăit şi a murit sărac. În registrul unei biserici unde găsim consemnată încetarea din viaţă se menţionează anodin: „Azi, 17 martie 1640, a decedat Philip Massinger, un străin". Precizăm că „străin" însemna necunoscut, un om oarecare de pe alte meleaguri. Aflăm din alte documente ale vremii că trăia din împrumuturi mizerabile pe care diferiţi colegi de teatru, actori şi autori, trebuiau să i le garanteze solidar. Reţinem însă că nu înceta nici o clipă de a-şi completa instrucţia. Trăia izolat, se mulţumea cu puţin muncind neîntrerupt, cu o disciplină şi cu o metodă de lucru puţin obişnuite.

Nota de gîndire proprie apare în mod pregnant. Revărsărilor pasionale, curente în multe din producţiile vremii, le opunea o frînă. Trece totul prin prisma reflecţiei. Teatrul presupune o doctrină. Scena are exigenţele şi constrîngerile ei aparte, nu înseamnă însă că acestea ar avea dreptul să rămînă în afara controlului critic. Înţelegea să facă unele concesii — se refereau desigur la spiritul elisabetan — dar numai în măsura în care prin acestea căpăta putinţa să expună pe scenă, cu elocinţă, idei utile şi sentimente nobile. Respectă publicul; ştie că fără acesta teatrul şi-ar pierde raţiunea de a exista; faptul însă nu va trebui să se transforme în măgulire ori supunere oarbă. Oricum, împotriva gustului vulgar e necesar să se lupte. Teatrul pe care îl are în vedere este un teatru de idei. Nu se lasă impresionat de convenţii, de fapte intrate în obişnuinţa comună. Curţii şi curtenilor le acordă doar un respect demn şi circumspect; are sentimentul că teatrul ar putea să existe şi fără protecţia lor orgolioasă. Nu se sfieşte să aducă pe scenă chestiuni de politică şi de religie puse sub observaţie de cenzura vremii. Stă în rezervă faţă de ideea de drept divin a regalităţii. E împotriva patriotismului declamatoriu; se păstrează pe acestă linie, chiar cu riscul de a pierde simpatia şi aplauzele spectatorilor. Manifesta — bineînţeles, raportînd lucrurile la condiţiile epocii — şi sentimente democra-

https://biblioteca-digitala.ro

tice înaintate; într-una din piesele sale (*The Bondman* — Sclavul) ia partea sclavilor, într-o revoltă pornită de aceștia împotriva stăpînilor.

Notăm că elocința lui Massinger, spre deosebire de a multora dintre contemporanii lui elisabetani, nu recurgea la mijloace retorice, ci păstra de regulă un ton sobru, măsurat, într-o încercare interesantă de a produce apropieri active și expresive între intenția edificatoare și stilul dramatic.

A scris comedii, tragicomedii, drame și tragedii. În multe împrumută subiecte din nuveliștii italieni. Comediile au destinație satirică, adesea în formă caustică. Autorul nu cruță nici pe burghezi cu avariția și apucăturile lor egoiste, și nici pe aristocrați cu moravurile lor îmbrăcate în haina ipocriziei. Ia atitudine împotriva tiraniei și împotriva legilor injuste ale societății. Nu se gîndește numaidecît la nemulțumirile proprii; în tonul său există înțelegere, compasiune și apărare pentru toți nedreptățiții soartei.

Tragediile lui Massinger au stil și noblețe, nu însă și egală pătrundere în adevărurile naturii umane. Se pierd în masa de producții similare ale epocii. *The Duke of Milan* (Ducele de Milano) dramatizează un episod împrumutat din istoricul italian Guicciardini. *The Fatal Dowry* (Zestrea fatală) cuprinde scene de violență, surprinzătoare oarecum la acest autor și contrastînd cu spiritul general al creației sale. Un fiu își oferă libertatea drept cauțiune pentru o datorie neplătită a tatălui său; acesta nu putea să fie îngropat din cauza creditorilor care îi sechestraseră cadavrul. Gestul tînărului trezește admirația președintelui de curte care îi va plăti datoria, oferindu-i totodată și mîna fiicei sale. Dar în loc ca acest episod să fie punct de plecare pentru o căsnicie fericită, dimpotrivă, el va aduce cu sine fatalitate după fatalitate, ajungîndu-se la crime, răzbunări și înecări în sînge.

În dramă — formă mai corespunzătoare concepției lui de teatru — Massinger se dovedește stăpîn pe mijloacele sale artistice. Evită intrigile complicate, simte nevoia unității de acțiune, face din personajul principal un caracter puternic, dîndu-i astfel posibilitatea să susțină conflictul și să polarizeze toate momentele acestuia. Ne oprim spre ilustrare la *The Maid of Honour* (Domnișoare de onoare); este una din piesele cele mai unitare și mai bine construite din tot repertoriul post-shakespearian.

Prin tinerețea, farmecul și bogăția ei, Camiola este în atenția tuturor. La mîna ei aspiră mulți. Dintre aceștia o interesează doar Bertoldo, un tînăr frumos, capabil, brav pe cîmpul de luptă. Camiola totuși își înfrînează sentimentul și îndepărtează gîndul căsătoriei. Înțelege să respecte făgăduința de celibat pe care Bertoldo, cavaler de Malta, o făcuse ordinului său și lui Dumnezeu. În onoarea și gloria omului pe care îl iubește, nimic nu trebuie știrbit; consideră că există datorii și virtuți peste care impulsurile inimii nu au dreptul să treacă. Bertoldo, dezamăgit, pleacă într-o expediție. Deși victorios, cade prizonier. Pentru răscumpărarea lui se cere un preț imens. Regele, fratele său vitreg, un invidios, nu se gîndește să plătească acest preț; ar fi chiar bucuros să-și știe fratele pierdut pentru totdeauna. Intervine Camiola, care nu încetase de a-l iubi. O dată cu banii de răscumpărare îi trimite prizonierului și acceptarea căsătoriei. Bertoldo pare copleșit de bucurie și recunoștință. Curînd însă, măgulit de promisiunile principesei împotriva căreia luptase, își uită jurămintele. Camiola destăinuiește regelui adevărul. Principesa ia act cu indignare de ineleganța cavalerului. Strivit de remușcări, Bertoldo imploră să fie iertat. Camiola, pregătită acum

https://biblioteca-digitala.ro

să intre la mănăstire, îi dă această iertare, însă cu condiţia ca Bertoldo să reia crucea cavalerilor de Malta şi să redevină luptător pentru credinţă.

Figura Camiolei domină toată acţiunea, cu graţie şi autoritate. În cugetul ei se împletesc într-o armonie discretă, naturală, ideea de datorie şi sentimentul iubirii. Recunoaştem influenţe spaniole; de asemenea parcă se anunţă situaţii corneliene. Conflictul ne emoţionează, ne cîştigă sufleteşte; am putea spune că ne şi convinge, în măsura în care dezbaterea din sufletul eroinei e condusă cu sobrietate şi concentrare. Nimic ostentativ, strident, excesiv, în virtutea ca şi în pasiunea tinerei fete; departe de a se alunga, dimpotrivă, cele două trăsături se cer una pe alta ca valori morale complementare.

The Roman Actor (Actorul roman) dezvoltă în scene de mare efect o acţiune în fond banală, cu motive împrumutate din întîmplări de la curtea împăraţilor romani. Domiţian ucide din gelozie pe actorul Paris, de care se îndrăgostise metresa lui, frumoasa şi capricioasa Domiţia. La incitaţiile acesteia, împăratul va fi şi el ucis de către femeile din palat.

Mai mult decît ca spectacol, piesa interesează ca document. Prin gura actorului Paris se rosteşte de fapt autorul, expunîndu-şi astfel ideile lui despre teatru. Atribuie scenei o funcţiune nobilă, întrucît ea trebuie să ajute la îndreptarea moravurilor. Actorul apare astfel învestit cu o misiune. Profesiunea lui presupune inteligenţă, entuziasm, forţă morală, dăruire. Pledează în favoarea artei sale într-o formă reunind în ea elocinţă judiciară şi joc dramatic. Îşi îmbracă argumentele în demonstraţii scenice, jucînd succesiv trei roluri: un medic care vindecă pe zgîrcit de viciul lui, un îndrăgostit ale cărui implorări rămîn fără ecou în sufletul femeii insensibile şi un servitor care, ameninţat de soţia stăpînului său, se vede silit să accepte asiduităţile acesteia.

Personajul pune în actele sale pudoare, căldură, sinceritate. Iniţiativele Domiţiei, departe de a-l măguli, îl contrariază. Primindu-le, ar intra în conflict cu el însuşi, cu criteriile lui morale, cu atît mai mult cu cît nu resimte pentru ea un sentiment şi nici nu o respectă; dacă i le-ar refuza, ştie că atunci răzbunarea ei i-ar pune în pericol viaţa. Pînă la urmă va alege calea adevărului sufletesc şi a onestităţii. Actorul Paris, pentru că vrea să rămînă om, preferă să înfrunte fie şi martiriul. S-ar putea ca în demnitatea pe care poetul o conferă acestui erou să existe şi o valoare simbolică: respectul cu care înţelegea să privească ideea de teatru şi pe slujitorii ei adevăraţi.

În comedie, principalul succes i-a fost asigurat de *A New Way to Pay Old Debts* (Răfuiala). Eroul, sir Giles Overreach, reprezintă în comedia engleză un tip caracteristic, luînd loc în galeria de zgîrciţi în care am întîlnit pe Barrabas şi Mammon. Este ambiţios, crud, inuman, monstruos ca gîndire şi ca manifestare. Vede în aur un instrument de putere. Doreşte puterea pentru ca prin ea să-şi satisfacă plăcerea cinică de a face rău, de a-şi chinui semenii. Nu-l reţine nici un scrupul, nici o teamă de păcat, nici o remuşcare. Îşi proclamă lipsa de sentimente cu satisfacţie sadică. Rămîne străin de orice afecţiune, chiar şi de acelea dictate de glasul sîngelui. Resimte cu mulţumire nefericirile nepotului său, după ce mai întîi i-a răpit bunurile. Pentru plăcerea de a-i sfida pe nobilii pe care i-a sărăcit, se gîndeşte să dea mîna fiicei sale unui lord. Despoaie cu aceeaşi uşurinţă pe cei maturi ca şi

https://biblioteca-digitala.ro

pe orfanii aflați sub tutelă. Imaginația lui devine infernală cînd la voluptatea rapacității poate adăuga și pe aceea a urii față de oameni. Sfîrșitul piesei e convențional; se diluează într-o situație bufă care însă nu ne trezește rîsul, și într-un epilog moralizant care nu ne emoționează.

Comedia totuși contează. Personajul principal e luat din realitate; se crede că poetul ar fi avut ca model pe sir Giles Mompesson, cunoscut în epocă pentru firea sa acaparatoare. Pe de o parte piesa scoate în evidență vicii ce țin de porniri primare ale naturii umane; pe de altă parte ne înfățișează psihologia unei noi păturI sociale, a cărei îmbogățire prin comerț nu reprezintă însă și tot atîta evoluție sufletească. Viciile sînt denunțate cu stăruință, cu apăsare. Poetul dă impresia că ar vrea să-i egaleze sau chiar să-i întreacă pe Marlowe și Ben Jonson. Putem vedea în aceasta nu atît o izbucnire temperamentală, cît o voință limpede a poetului: aceea de a produce în cugete un reviriment moral, printr-o cît mai sesizantă demascare.

10. Cyril Tourneur

Tot ce știm despre Cyril Tourneur (1576?—1626) este că de la el ne-au rămas două tragedii, ambele cu alunecări vizibile spre melodramă. Între contemporani, locul său este lîngă Webster.

Acțiunea din *The Revenger's Tragedy* (Tragedia răzbunătorului) se petrece la o curte din Italia, într-o atmosferă de cruzime, desfrîu și imoralitate, unde toți — ducele, ducesa, copiii lor — sînt niște monștri. Viața la această curte este atît de cufundată în libertinaj încît personajele au pierdut măsura și aproape că nu mai au nimic uman în ele. Numele lor, compuse în stilul vechilor moralități, țin să sublinieze aceasta: Lussurioso (desfrînatul), Spurio (bastardul, născutul din adulter), Ambitioso (ambițiosul — cu notă peiorativă), Supervacuo (om de nimic). Împotriva lor, pentru a-i pedepsi, se ridică Vendice (răzbunătorul). Acesta se introduce la curte deghizat în servitor. Dă stăpînilor săi impresia că le poate sluji ca instrument. Lussurioso îi ordonă să-i aducă pe Castiza. Vendice, pentru a pune la încercare virtutea acesteia, care în realitate e sora lui, execută ordinul. Castiza se dovedește bravă; în schimb, mama lor se lasă înduplecată de aur. Acțiunea aici intră într-o rețea de complicații menită să sporească efectele de melodramă. Există însă și o scenă impresionantă, trădînd oarecum reminiscențe din *Hamlet*, aceea în care Vendice și fratele său Hippolito înfățișează mamei lor ignominia faptei sale.

Cealaltă piesă, *The Atheist's Tragedy* (Tragedia ateului), ne introduce într-un climat asemănător de crimă, de corupție și detracare morală, de intrigi monstruoase, de figuri sinistre, de scene în care dintr-un moment într-altul s-ar putea produce ceva oribil. Ca și cea dintîi este o piesă „neagră". Parcă am fi cuprinși într-o pînză de întuneric sub o apăsare de groază și de blesteme, plătind viața cu prețuri fatidice. Personajele ne fac să resimțim nu atît o emoție propriu-zisă, cît mai mult zguduiri de suprafață. La un moment dat, aceste personaje cu mișcarea lor ajung să ne pară dintr-o altă lume: nu oameni adevărați, ci niște făpturi ciudate, păpuși vii dintr-o sferă cu poezie, dar fără realitate în ea, păpuși prinse înnebunitor într-un dans macabru.

https://biblioteca-digitala.ro

11. John Ford

John Ford (1586—1639) s-a pregătit pentru barou și multă vreme a și făcut parte din acesta, paralel cu activitatea sa ca scriitor. Contemporanii vorbesc despre el cu deferență, numindu-l *a professional gentleman*. S-a simțit atras de teatru, de literatura dramatică și de mediile actoricești cu o afecțiune sinceră și statornică. Colaborările cu Webster, Dekker și Rowley i-au dat încredere în sine, stimulîndu-l astfel să încerce pași în dramaturgie și singur.

În 1628 i s-a reprezentat, atît la Blackfriars cît și la Globe, prima piesă scrisă în întregime de el: *The Lover's Melancholy* (Melancolia îndrăgostitului). Tonul cald și amabil, cu partea de satiră învăluită în forme de grație și simpatie umană, lăsa a se înțelege că poetul s-ar orienta spre modelul shakespearian. Dar la revenirea în teatru după o pauză de cinci ani, Ford va părea altul. E încă în căutare de sine și în căutarea unei formule artistice. Resimte atracție pentru situațiile stranii manifestînd opinii de moralist. Pune pasiunile pe seama unei fatalități interioare, iubirea găsindu-și astfel justificarea în ea însăși,și cultivă izbucnirea temperamentală pînă în laturile ei morbide. Nu e însă mai puțin adevărat că între timp posibilitățile lui scriitoricești au crescut; va ști să îmbrace dezvoltări lugubre în veșminte poetice de tip clasic.

Alegem spre ilustrare două din piesele lui cele mai caracteristice, ambele scrise în același an (1633):'*Tis Pity she's a Whore* (Păcat că e necinstită) și *The Broken Heart* (Inima sfărîmată).

În prefața primei piese, poetul ține să prevină o nedumerire pe care ar putea s-o producă titlul: acesta e frivol, dar subiectul e grav; în fond — declară poetul — „nu interesează ceea ce stă scris pe sac, ci ceea ce conține sacul". Ford ia ca temă incestul; înaintea sa asupra aceleiași teme se opriseră și alții, demni de reținut fiind Shakespeare și Beaumont-Fletcher. E vorba și de anume influențe din tragedia clasică, dar mai ales sînt în joc preferințe contemporane pentru situații de efect și melodramă. Ni se înfățișează o iubire incestuoasă, a lui Giovanni, fiul unui cetățean din Parma, pentru sora sa Annabella. Eroul apare într-o dublă postură: de îndrăgostit și de apologet ciudat al crimei sale. Îi aflăm argumentele din felul cum se destăinuiește duhovnicului său. Își mînuiește judecățile cu o stranie luciditate. Pornește de la întrebarea: de ce această izolare impusă de societate între frate și soră? Crede că la mijloc e o simplă convenție, fără rațiuni esențiale. Faptul că doi oameni provin din aceiași părinți nu-i poate despărți; dimpotrivă, el constituie un motiv în plus ca aceștia să se caute, să se simtă și mai aproape unul de altul. Giovanni procedează cu spirit de logician; premisele lui ar vrea să fie acelea ale unui liber-cugetător. Din moment ce nu există decît o materie uniformă, oarbă, insensibilă, socotește că nu are rost ca în cuprinsul ei să venim cu subtilități și interdicții de felul celor implicate în ideea binelui și a răului, a datoriei, a credinței sau a conștiinței. Dacă e adevărat că în această lume totul este clădit din aceeași substanță, atunci omul să nu aibă și el dreptul de a-și desfășura în voie instinctele, întocmai ca toate animalele? Nu ne putem da seama dacă acestea erau judecăți pe care poetul le punea doar pe seama personajului sau făceau parte și din gîndirea sa proprie. Menționăm totuși o trăsătură semnificativă: scenele de

https://biblioteca-digitala.ro

iubire dintre cei doi frați sînt înfățișate cu atîta căldură, cu atîta emoție poetică, încît s-ar spune că poetul, departe de a fi încercat să provoace asupra lor dezgust și refuzuri sufletești, dimpotrivă, le-a privit cu simpatie. Faptele sînt puse să se petreacă la o temperatură înaltă, în stare să transforme sacrilegiul în voluptate.

Giovanni va duce negația lui absolută pînă la consecințe de catastrofă. În a-și iubi sora ca amant nu vedea nimic nefiresc, neconvenabil. Faptul că a fost căsătorită cu altul îi dă dreptul de a o ucide. Va și trece la fapt, consecvent principiilor sale. Scena uciderii are în ea un patetism deconcertant. Femeia îi cere un sărut al iubirii, ultimul. Desfăcîndu-se din această strînsoare supremă, cu pumnalul înfipt în inimă, găsește încă în ea puterea de a rosti cu dureroasă fericire: „O, fratele meu! Să mor de mîna ta! Cerule, iartă-mi păcatele!"

Urmează și alte episoade la fel de sîngeroase. Giovanni apare în fața lui Florio, tatăl, aducîndu-i inima Annabellei în vîrful spadei. Încunoștințat de cele petrecute, bătrînul se prăbușește. Soțul Annabellei se precipită asupra sceleratului, dar este răpus de acesta. Curînd Giovanni va fi și el ucis, plătind astfel pentru crimele sale.

Cealaltă dramă, *Inima sfărîmată*, se compune din mai multe acțiuni puțin legate între ele. Impresia de artificiu și neverosimilitate se menține tot timpul. Piesa totuși trăiește prin atmosfera ei emotivă încărcată de melancolii și dureri stăruitoare, de iubiri contrariate și de virtuți duse cu abnegație pînă la jertfa de sine.

Acțiunea se petrece în Sparta. Ithocles, care nu este decît simplu ofițer, o iubește pe Calantha, fiica regelui. Aceasta împărtășește sentimentul, dar din orgoliu nu îl destăinuie tînărului în întregime, ci doar i-l sugerează. Bucuria lui Ithocles va fi alungată curînd de o durere. Sora sa Penthea, ca protest că nu fusese lăsată să ia în căsătorie pe Orgilus, își va da moartea prin foame. Orgilus se răzbună pe Ithocles ucigîndu-l. Calantha, între timp devenită regină, trimite la moarte pe Orgilus și dă pe față întîia oară adevăratul ei sentiment pentru Ithocles; după aceea, cu inima zdrobită, se va sfîrși de durere.

Piesa cuprinde un episod celebru. În timpul unui bal la curte, Calantha primește știrea că tatăl său a murit, ceea ce făcea ca din clipa aceea să devină regină; fără să întrerupă balul continuă să danseze. Cîteva clipe mai tîrziu află că și Penthea, prietena ei cea mai bună, și-a încheiat viața; nu se oprește însă din dans. Îi vine și a treia știre: Ithocles, omul pe care îl iubea, a fost ucis; și de data aceasta va dansa mai departe. Va cere amănunte doar la sfîrșitul dansului. Acum însă vorbește ca regină. Dă ordin să i se aducă trupul neînsuflețit al lui Ithocles. Se adresează celor de față: „Scumpi seniori, știu că ați fost mirați văzînd cum după atîtea știri de moarte venite una după alta nu m-am oprit din petrecere. Dar aflați că durerile trăite în tăcere, acestea ucid!" Aplecîndu-se asupra cadavrului lui Ithocles, îi pune în deget inelul regal ca semn de logodnă. „Moartea nu ne va despărți!" „Vreau să mor surîzînd!" Zicînd acestea în sunetele unei litanii funebre pe care o pregătise din vreme, se lasă morții care o va cuprinde încetul cu încetul. S-a spus că poetul ar fi compus toate cele cinci acte ale dramei în vederea acestei scene finale.

https://biblioteca-digitala.ro

John Ford persistă în romanesc şi irealitate. Ni se revelează ca pictor al iubirii fatale, cufundată în crimă şi deznădejde. Conflictele lui nu ne înalţă, nu ne fac să simţim superioritatea umană; izbutesc însă să ne emoţioneze stîrnindu-ne lacrimi. Asistăm la fapte penibile, la excese, la aberaţii ale simţirii; sîntem introduşi într-o atmosferă grea, sumbră, încărcată, cu furtuni care au izbucnit şi cu altele gata să izbucnească. Faţă de eroi nu simţim admiraţie, dar nici ură sau repulsie; ne surprindem mai degrabă sentimente de milă şi compasiune, parcă într-un fel de incertitudine intimă, întrebîndu-ne cu îngrijorare dacă aceşti eroi sînt mai mult vinovaţi sau mai mult victime.

Recunoaştem incontestabil că ne aflăm în faţa unei realizări poetice. Dacă ne simţim transpuşi într-un climat emoţional în care pot vibra atîtea stări şi coarde din noi — ură, gelozie, răzbunare, remuşcări ale inimii şi ale conştiinţei, milă, suferinţă, orgoliu, generozitate, nestăpîniri ale firii ori, dimpotrivă, temperări ale judecăţii — e pentru că toată această complexitate morală e pusă în mişcare şi stăpînită cu mijloace de poezie activă, sesizantă. Dar, dimpotrivă, trebuie să admitem că în această obstinaţie pentru teme de perversitate morală exista şi ceva morbid, un semn de oboseală şi decadenţă, pregătind sau chiar anunţînd un sfîrşit apropiat.

12. James Shirley

Cu James Shirley (1596—1666) ne apropiem de încheierea unei epoci. Charles Lamb îl numeşte „ultimul din marea rasă". Se pregătise pentru cariera ecleziastică; dar aceasta i-a fost refuzată din cauza unei pete diformante pe obrazul stîng. A părăsit biserica protestantă convertindu-se la catolicism. În teatru a venit relativ tîrziu, la vîrsta de treizeci de ani. Creaţia dramatică i-a fost mîngîiere şi refugiu; paralel cu aceasta a dezvoltat şi o activitate didactică în calitate de profesor şi director de şcoală.

Sub raportul concepţiei de teatru se află pe linia înscrisă de Ben Jonson, Fletcher şi Massinger. Nu are imaginaţia, pasiunea, îndrăzneala acestora; foloseşte însă un limbaj lucrat, simte nevoia să fie limpede şi comunicativ, refuză bizareriile şi formulările brutale, îşi impune să ţină o cumpănă a măsurii şi a raţiunii. Piesele lui nu ne zguduie, nu ne emoţionează, nu ne pun probleme, nu ne amuză şi deopotrivă nu ne irită; au totuşi eleganţă, se înscriu în corul epocii, păstrează o tradiţie, respectă ideea de teatru. Şi au mai îndeplinit o funcţiune, poate tocmai prin ceea ce părea mai şters sau mai neutru în ele: aveau să servească drept factor de legătură între două generaţii şi două etape în viaţa teatrului englez, cea care intra în umbră prin persecuţia puritană şi cea care va reveni în actualitate o dată cu evenimentul Restaurației.

A compus treizeci şi nouă de piese în toate genurile. Între tragedii se remarcă *The Traitor* (Trădătorul). Eroul este Lorenzino, asasinul ducelui Alessandro de'Medici, mînat în faptele sale de ambiţia puterii. Spre deosebire de alte drame (în special, *The Cardinall)*, în aceasta nu mai înotăm într-o baie de sînge şi oroare, ci se pune accent pe arta personajului de a ţese intrigi, de a complota şi de a pune în aplicare planuri infernale ocolind şi îndepărtînd suspiciunile. În tragicomedii, Shirley e tributar unor influente

https://biblioteca-digitala.ro

spaniole; există indicii că teatrul lui Lope de Vega și al lui Tirso de Molina începuse să fie cunoscut în Anglia. Comediile sale reiau subiecte din viața burgheză a vremii și zugrăvesc moravuri contemporane cu un pitoresc realist în care dialogul tinde să treacă înaintea intrigii. Reținem îndeosebi comedia *The Lady of Pleasure* (Doamna plăcerilor), în care punctul nodal îl constituie o discuție conjugală, femeia reclamînd lux, plăceri și aparat de mare viață mondenă, pe cînd bărbatul se teme să nu fie ruinat. Această comedie a fost scrisă în 1635, deci cu puțin înainte de punerea teatrului sub interdicția puritană; e interesant că găsim în ea germenii unui prototip de comedie engleză care mai tîrziu, pe scenele din timpul Restaurației și după aceasta, va cunoaște prin Vanbrugh și Sheridan o largă reprezentare.

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL ENGLEZ AL RENAŞTERII (VII)

PRIVIRE FINALĂ. ÎNCHEIEREA UNEI EPOCI

1. O cucerire şi o sinteză

Am avut de străbătut pînă aici un drum greu. Perioada în cauză e relativ scurtă: şase-şapte decenii. Contează însă densitatea şi multiplicitatea ei. O mişcare vastă numărînd trei generaţii de scriitori, zeci de nume reprezentative, peste o mie de opere din toate direcţiile creaţiei dramatice. În plus, o mare ambianţă istorică, menită să confere teatrului importante funcţiuni sociale, psihologice şi artistice.

La începutul epocii, spiritele erau încă stăpînite de imagini şi concepţii medievale, cu ideea păcatului şi a damnaţiei veşnice în centrul lor. La încheierea etapei, situaţia era cu desăvîrşire alta. Între timp se petrecuseră transformări de seamă, adevărate revoluţii în ştiinţă, în gîndire, în artă, în politică şi în doctrina de stat, în practica religioasă, în sentimentul de sine al omului, în numeroase forme de viaţă, în special în cele reieşite din dezvoltarea comerţului şi din mercantilismul epocii. De nimic din toate acestea scena de teatru nu avea să rămînă străină. Reflectările ei au înregistrat totul. Găsim în aceste reflectări mari asocieri şi încrucişări de imagini exprimînd mulţimea şi precipitarea evenimentelor. Pasiunea cuprinsă în ele este de fapt pasiunea Renaşterii cu voinţa ei transformatoare. În culoarea lor intensă resimţim febra unor conştiinţe în efervescenţă, chemate la o nouă ordine de gîndire şi simţire. În totul avem de-a face cu un umanism viu, activ, nu conformat exegetic în izolări de bibliotecă, ci extras din istorie şi din viaţă.

Teatrul renascentist englez îşi are chipul său aparte, cu manifestări complexe, cu aspecte extreme, unele de natură să încînte şi să proclame victorii umaniste, altele să pară enormităţi şi excese. Le vom aminti şi pe unele şi pe celelalte sub o cuprindere generală în aceste judecăţi finale.

Există impresia că mulţi autori s-ar fi copiat unii pe alţii. Într-adevăr, am întîlnit dese colaborări. Dar cîte din acestea se bazau pe afinităţi elective, pe vocaţii, pe mentalităţi înrudite? E posibil ca multe să fi reprezentat mai mult asocieri de breaslă în vederea unor interese practice. Temele s-au repetat, uneori atît de stăruitor încît discernămîntul asupra lor apărea ca îngreunat. Desigur, problema „regulilor" se situează în afara spiritului elisabetan; dacă Ben Jonson a pus-o cu stăruinţă, e pentru că judecata lui ca autor dramatic se afla sub influenţa unor criterii de şcoală. S-a spus totuşi că mai multă apropiere de aceste reguli, cu practicarea lor într-o anume mă-

https://biblioteca-digitala.ro

sură, ar fi ajutat la disciplinarea spiritului de compoziție. Din mulțimea pieselor trecute în revistă doar la o parte găsim arhitecturi sigure și echilibrate. Adesea am întîlnit construcții greoaie, încărcături și complicații, lungimi inutile, descumpăniri flagrante. Nu arareori prin amestecul de tragic și comic s-a ajuns la situații hibride de tragicomedie ori de melodramă, într-o căutare artificioasă mai mult de efecte scenice decît de adevăruri umane. De aici mulțimea scenelor înfiorătoare ori grotești. Tot așa cu o seamă întreagă de libertăți proclamate în numele artei, sprijinite adesea cu orgoliu. Amintim multele și desele schimbări de cadru cu treceri repezi dintr-o extremă în alta, de natură să împingă spre situații factice, diformînd deopotrivă sentimente și acțiuni umane. În destule cazuri, sprijinindu-se pe credința lor că drepturile imaginației pot să treacă înaintea observației, autorii s-au îndreptat spre subiecte stranii, capabile moralmente să traumatizeze sensibilitatea umană: crime, paricide, incesturi, imposturi, invertiri ale judecății, martirizări ale inocenței, vindicații și blesteme, răzbunări duse cu obstinație pînă la ferocități primare sau pînă la rafinamente ale cruzimii. Tot așa și cu privire la formă. Dacă sub pana atîtora dintre autorii amintiți lirismul dramatic și-a putut descoperi întinderi și resurse nebănuite, nu e mai puțin adevărat că la alții acest lirism a căzut în mode și manierisme euphuistice, în excese de stil, în vulgarități de limbaj, în prețiozități și afectare, în declamații retorice, în exagerări capabile să ipotecheze — și aceasta pentru multă vreme — părți întregi din bunul-gust și din adevărurile structurale ale expresiei.

Dar firește, meritele mișcării sînt neasemănat mai mari. În fața lor, reticențele amintite par minore. Avem de-a face cu situații ce țin de fenomenul Renașterii în general și de acela al perioadei elisabetane în special, cu viziunea ei sporită asupra lumii, cu setea ei de a-și însuși cultura clasică, cu pasiunea aventurii superioare a vieții, cu dragostea sa de frumos și cu încrederea ei curajoasă în forțele omului. Printr-un revers explicabil există merite chiar în defectele menționate. Ne gîndim anume la acele inițiative și libertăți de gîndire, la acele spargeri de tradiții și ieșiri din canoane care pînă a-și găsi o cale sigură și eficace trebuiau mai întîi să treacă prin căutări și rătăciri crispate, prin excese și aproximații de tipul acelora asupra cărora în aceste analize ne-am oprit adesea.

Remarcăm mai întîi un fenomen de continuitate. Teatrul medieval — și cel jucat cu amplitudine în piețele catedralelor, și cel practicat cu modestie pe platformele ambulante ale *pageant*-urilor — fusese un teatru al cetății. Se adresase deopotrivă imaginației, gîndirii și sensibilității comune. Adunase în jurul lui spectatori din toate straturile populației, răspunzînd la întrebările acestora despre lume și viață, interpretîndu-le aspirația politică și morală, împletind nevoia lor de divertisment cu una de instrucție și manifestare publică. Teatrul Renașterii a procedat la fel; marele lui public a fost tot cel medieval, bineînțeles la scara modificărilor istorice și psihologice intervenite între timp. Sub acest raport subliniem că forma dramatică a moralităților — cu atîtea rădăcini în scolastică și cu atîtea prelungiri laicizante în prefigurarea renascentistă — are meritul remarcabil de a fi fost între aceste două etape un factor cuprinzător și activ de cultură.

Remarcăm mai departe realismul acestui teatru. Romanescul lui bogat, cu nesfîrșite transfigurări și revărsări imaginative, nu trebuie să ne împiedice

https://biblioteca-digitala.ro

de a vedea adevărul. De la un capăt la celălalt simţim cum îl străbate un suflu cald şi irezistibil de viaţă. Diversitatea din el porneşte din diversitatea existenţei. Expresia, într-adevăr, cunoştea adesea frenezii şi exaltări; în ce priveşte însă fondul de sentimente, de idei şi de acţiuni, acesta nu s-a depărtat de zbuciumul concret al fiinţei umane. Indiferenţa faţă de reguli îşi are explicaţia ei: nu bravadă literară, ci apropiere de mişcarea şi multiplicitatea faptelor. E drept, întîlnim risipă de metafore şi îndrăzneli stilistice; situaţii bufe şi accente de comic familiar apăreau la un loc cu situaţii de încordare tragică; tensiunea emoţională era dusă adesea pînă la forme de groază şi de paroxism ale simţirii; toate acestea, departe de a anula realitatea făcînd ca pămîntul să ne fugă de sub picioare, au darul să ne poarte într-o atmosferă de efervescenţă şi de acţiune, să producă în noi răscoliri şi fioruri.

Priviţi de departe, autorii pe care i-am trecut în revistă seamănă unii cu alţii. Ne transmit impresia că ar aparţine cu toţii unei singure familii de spirite, stăpînite de aceleaşi teme, cu aceleaşi reacţii faţă de realităţile vremii, aplecate spre aceleaşi gusturi artistice. Faptul este în bună parte adevărat; fără asemenea convergenţe şi agregări, fenomenul renascentist şi-ar fi pierdut din înţelesul şi puterea lui ca mişcare generală de cultură. Totuşi, aceasta nu înseamnă uniformizare. Înlăuntrul fenomenului, personalitatea fiecărui autor s-a putut manifesta în voie. Pe un fond comun am putut înregistra la fiecare afirmări şi trăsături distincte. Dacă la unii a primat spiritul de curte cu preveniri şi formule obsecvioase, la alţii găsim truculenţa şi spontaneitatea adresării populare; dacă unii şi-au simţit preferinţa pentru un patetic de tip baroc, încărcat de culoare şi complicări ale acţiunii, alţii îl voiau simplu, hotărît, cu severităţi aproape clasice; dacă unii au ţinut să îmbrace drama omenească în sentimente de compasiune şi de simpatie iertătoare, alţii o priveau cu asprimi cinice, cu satiră demascatoare, ori cu necruţări aproape mizantropice. Între asemenea stări extreme găsim şi tot atîtea modulaţii intermediare. Constatarea aceasta nu priveşte numai pe Shakespeare, căruia puterea lui de a se înscrie pe toată gama simţirii umane i-a adus încă din timpul vieţii denumirea de „omul cu zece mii de inimi", ci în măsură apreciabilă şi pe ceilalţi, predecesori, contemporani sau urmaşi ai titanului.

Explicarea faptului se impune de la sine. Teatrul elisabetan — indiferent cîtă empirie populară ori cîtă influenţă histrionică ar fi existat în punctele lui de plecare — s-a dezvoltat cu demnitate instituţională, sub giruri umaniste, în cadrul unui proces de cultură. Nu se venea spre el la întîmplare, din modă, din interes, din nevoia utilitară a unei meserii, din calcule politice şi sociale, din ambiţie orgolioasă ori dorinţă de glorie, cu atît mai mult cu cît această formă de activitate oferea în primul rînd griji, penurii ori rezistenţe, şi abia în al doilea rînd consacrări sau banchete. Aderările ori recrutările — dacă se poate spune aşa — reprezentau în sinea lor acte de elecţiune, forme de conştiinţă, vocaţii, participări la înţelesurile şi programele epocii. Nu este întîmplător că mulţi dintre autorii pe care i-am amintit, înainte de a intra în teatru, făcuseră studii la Oxford şi Cambridge. Pentru teatru, unii dintre aceştia părăsiseră alte profesiuni mai lucrative şi socotite mai onorabile de către părţi întregi ale opiniei publice. Oricum, trebuie să ţinem seama că şi ceilalţi — aceia care nu putuseră să treacă prin şcoli şi universităţi — se instruiau singuri. Tavernele în care auto-

https://biblioteca-digitala.ro

rii și actorii se întîlneau pentru petreceri boeme aveau și caracterul de mici academii. În blazonul acestei categorii intrau, într-o formă nemărturisită dar reală, și semne de cultură. Unora dintre autorii vremii, desigur, le-a lipsit darul poetic, marea sclipire lirică, intuiția artistică definitivă; trebuie totuși să precizăm că nici unul nu a fost o minte mediocră sau un spirit necultivat.

Privit în comparație cu teatrul Renașterii din celelalte țări europene, cel din Anglia prezintă o însemnătate aparte.

Ne referim în special la universalitatea lui. Din Renașterea italiană, în afara *Mătrăgunei*, a pastoralei lui Tasso și a unor forme de spectacol din *commedia dell'arte*, aproape nimic altceva nu a putut să intre cu drepturi statornice în repertoriile lumii. În Franța, manifestarea de teatru, în raport cu alte manifestări renascentiste, fusese mai puțin caracteristică, și ca reflectare a epocii, și ca realizare artistică. Pe de o parte, această manifestare părea încă umbrită de autoritatea pe care o exercita teatrul religios al miracolelor și misterelor, precum și de popularitatea de care se bucuraseră farsele, satirele și moralitățile medievale; pe de altă parte aflăm în ea o pauză, mai bine zis o etapă de prospecțiuni și pregătiri surde în vederea marii ieșiri la suprafață din secolul următor. În Germania fenomenul renascentist s-a tradus în teatru prin afirmări dominate în mare măsură de ideile și predicația Reformei. Fenomenul din Spania e amplu. Aici, într-adevăr, s-a creat un teatru viu, cu mari rezonanțe umane, cu înțelesuri și situații dramatice capabile să intereseze și să încînte oricînd și oriunde cugetele și inimile spectatorilor; totuși era un teatru cu atîta tinctură și fosforescențe spaniole — idealizarea reconquistei, supraviețuiri cavalerești, un sentiment emfatic al onoarei, implicații catolice, semne din umbră dictate de gîndirea Inchiziției, explozii ale temperamentului național — încît pe alocuri semnificația lui locală ar putea-o umbri pe cea universală.

Teatrul englez trece dincolo de asemenea bariere. Faptul e fundamental. Fără a înceta o clipă de a fi cît se poate de național, acest teatru a cuprins în el toată elocința universalității. A intuit fenomenul Renașterii sub înfățișările lui complexe: știință, filozofie, politică, moduri de viață, emancipări spirituale. Beneficia de moșteniri multiple: italiene, franceze, spaniole, germane; tuturora însă le-a dat o amalgamare a spiritului propriu. Și-a îndreptat privirile asupra multor resorturi ale psihologiei umane, înțelegînd să le pună în mișcare prin ceea ce acestea puteau să aibă în ele mai activ, mai pregnant, mai pasional: gîndire, imaginație, nevoie de cunoaștere, voință de afirmare, putere de sacrificiu, voluptate a suferinței, aspirație la fericire, capacitate de ură ori de iubire. Nu a ezitat să sondeze sufletul uman pînă în străfundurile lui, descoperind aici fonduri încă primare, neresorbite, surse de fericiri ca și de catastrofe. Cu aceeași pătrundere, cu aceeași acuitate a înțeles că în toate acestea există și un revers moral; mai precis, o posibilitate de regenerare și de sublimare pe planuri de sus ale conștiinței, capabile astfel să confere naturii umane superioritate și putere intimă de a se salva. De aici un mesaj general, statornic, menit să înfrunte timpul și să se înscrie cu putere de document și de mesaj pe mari latitudini ale civilizației umaniste.

În viața spirituală a lumii, teatrul renascentist englez reprezintă o cucerire și o sinteză.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Şantierul dramatic

Din toată această creaţie dramatică, imensă ca întindere şi ca varietate, părţi întinse nu mai figurează de mult în repertoriile permanente de teatru. Shakespeare, bineînţeles, rămîne în afara discuţiei; cît priveşte pe ceilalţi, aproape că nu fac excepţie însişi Marlowe şi Ben Jonson.

Istoriceşte, această ieşire din actualitate nu ştirbeşte valoarea repertoriului în cauză şi nu alungă nimic din consideraţia la care autorii lui au dreptul. Teatrul elisabetan a reprezentat un vast şantier şi o vastă experienţă dramatică. În cadrul lui, contribuţiile individuale şi efortul colectiv contează deopotrivă. Avem de-a face cu o construcţie comună în care meritele se distribuie egal pe întinderi largi şi variate. Rareori în istoria teatrului au existat atîta afinitate şi atîta colaborare între autor, actor şi spectator. Toţi îşi simt unii altora respiraţia, îşi comunică criteriile, se consultă viu în lumina faptelor, sub susţinerea unei activităţi febrile ce nu cunoaşte pauze ori momente de oboseală. Aparent, mişcarea e un labirint, un mozaic de forme; în realitate, această contextură cuprinde în ea o viaţă ce se caută şi se defineşte. Se fac sondaje în gustul public; se măsoară puterile de cuprindere ale scenei; se încearcă metode şi procedee capabile să asigure cît mai eficace funcţionarea ficţiunii scenice. Asistăm la înlăturări de convenţii, de forme stereotipe, de practici învechite. Apar tipuri şi personaje capabile să dea autenticitate şi expresie procesului dramatic. Se năzuieşte spre un stil dramatic nou, cu articulaţii bogate, în corespondenţă multiplă cu necesităţile reprezentării scenice. Dispar monotoniile şi constrîngerile metrice; vorbirea ce se instituie e vie, suplă, comunicativă, cu rădăcini în realitate şi deopotrivă cu aspiraţii ideale. Sîntem martori ai multor procese delicate: îmbinări ale versului cu proza, explorări în domeniul nesfîrşit al metaforei, proporţionări între tirade şi dialoguri, toate acestea pentru a se asigura transpunerii pe scenă adevăr şi corespondenţă cu psihologia spectatorilor.

Experienţa dobîndită pe acest şantier dramatic nu s-a închis o dată cu epoca în care a apărut şi s-a dezvoltat. O vom regăsi, cu putere de program, doctrină şi mesaj, în teatrul de sub Restauraţie, în dezbaterile iluministe asupra dramei, în mişcarea germană *Sturm und Drang* şi în tot teatrul romantic din secolul al XIX-lea.

3. Eclipsa

Sub Carol I (1625-1649), teatrul a început să cunoască aspecte şi momente de criză. Suveranul ţinea să treacă drept prieten al artei şi al artiştilor; de fapt, iubea şi încuraja mai mult spectacolele decorative şi agreabile, în speţă „măşti" şi pantomime. Găsea cu uşurinţă poeţi şi regizori dispuşi să-i măgulească această vanitate combinînd scenarii fanteziste şi inventînd mijloace de punere fastuoasă în scenă. Aflăm printre aceştia şi nume de autoritate: poeţi ca Ben Jonson, Chapman, Carew[1] şi ca deco-

[1] Thomas Carew (1589—1639): poet spiritual şi elegant, înzestrat cu imaginaţie bogată, autor de poezii amoroase scrise în spirit italian de *concetti*, cu îndrăzneli licenţioase; a compus de circumstanţă o „mască", *Coelum britannicum* (Cerul britanic), jucată la curtea din Whitehall în anul 1633.

https://biblioteca-digitala.ro

rator pe Inigo Jones. Precizăm însă că aceștia nu se mulțumeau să fie simpli executanți ai unor mode, ci ridicau faptul la niveluri de artă.

Textele adesea erau mai mult pretexte pentru desfășurări spectaculoase, punctate cu intervenții muzicale și scene de balet. Shakespeare, ținînd seama de gustul publicului pentru asemenea manifestări, compusese *Visul unei nopți de vară* și *Furtuna*; dar aceasta fusese o situație aparte care firește nu se putea reedita. În noile producții, accentul cădea pe fastul exterior; partea de divertisment trecea strivitor înaintea celei de ideație. Teatrul devenea o formă a vieții de lume; pe măsură ce această tendință se accentua, teatrul ca tribună a cetății sau ca tribună de idei intra în umbră.

Se iviseră semne de criză chiar și înainte de domnia lui Carol I. Notăm mai cu seamă încetarea bruscă a teatrului istoric. Într-o epocă intensă, caracteristică, în care Anglia își definea politica proprie față de problemele continentului european, dramele regilor scrise de Shakespeare făcuseră corp comun cu simțirea și aspirațiile naționale. Capitolul — putem spune — se încheiase înainte de vreme; adică înainte de a fi explorat toate întinderile ce-i stăteau la dispoziție, de a fi făcut apel la mai multe forțe poetice ale vremii și de a-și fi exercitat asupra spiritului public întreaga lui influență. A continuat să se scrie piese istorice. Acestea însă nu mai prezentau interes național. Priveau în genere fapte străine — episoade antice, italiene, franceze, spaniole — inspirate din textele clasice sau moderne aflate în circulația epocii, alese ca atare nu atît pentru conținutul lor istoric propriu-zis cît pentru forța lor dramatică. Putem considera că o dată cu dispariția prematură a subiectelor inspirate de istoria națională dispărea și un factor de disciplinare în cugetul unor autori și oameni de teatru. Aplecarea spre temele de senzație și melodramă devenea astfel mai facilă.

Psihologia societății engleze în perioada 1600-1650 este alta decît aceea în care teatrul elisabetan începuse să se constituie. Înregistrăm două tendințe paralele de efervescență, aproape de exacerbare a spiritelor: una pe plan intelectual, cealaltă pe plan afectiv. Gîndirea devine mai activă, mai ascuțită, mai pătrunzătoare. Își asociază domenii și preocupări noi. Sporindu-și raza de acțiune și-a sporit și exigențele. Încep să se vadă roadele filozofiei lui Bacon. S-au făcut pași însemnați în cunoașterea mecanismului de funcționare a spiritului. Rezultatele acestuia nu apar dintr-o dată; trebuie să treacă prin lucrări încete, tăcute, secrete, în care nimic nu este întîmplător și nimic nu pornește din simplă divinație. Există acum o intelectualitate mai rece, lucidă, ușor sceptică, cu rezerve critice față de inițiativele imaginației. La fel și pe planul vieții emoționale. S-a pierdut ceva din vechea ingenuitate. Se alunecă ușor în frenezii ori stridențe de simțire; își fac drum forme ale deznădejdii. Sensibilitatea vremii se complace în subiecte extraordinare, de natură să producă groază în suflete, să propage o impresie de fatalitate, să pună pe ideea vieții semne dureroase de îndoială. Nu iubirea înaripată dintre Romeo și Julieta ar mai polariza atenția acestei lumi, ci poate mai mult dragostea incestuoasă dintre Giovanni și Annabella; și tot așa, nu comicul vital și optimist al lui Falstaff ar mai cuceri acum spiritele, ci poate unul trist, destrămant, ilustrat prin cinismul și mizantropia unor personaje ca Volpone și Overreach.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-o asemenea stare de spirit, acţiunea puritană va găsi argumente utile şi se va simţi îndreptăţită să-şi înteţească vechea ei campanie împotriva teatrului şi a slujitorilor lui.

Mişcarea puritană s-a manifestat ca o revoluţie politică şi religioasă, cu implicaţii în diferite direcţii de gîndire şi simţire omenească. Punea în cauză tot ce putea să însemne un divertisment, o recreaţie, o voluptate a spiritului. Privea arta şi literatura ca făcînd parte din acestea. Considera că o singură carte e în stare să comunice fără greşeală linia şi datoria vieţii: *Biblia*. Pentru toate celelalte înţelegea să practice îndoială, refuz, intoleranţă. Asupra teatrului în special a procedat cu necruţare. Vedea în el o manifestare pernicioasă putînd să pervertească spiritele, să le dea imagini false asupra vieţii, să abată cugetul englez de la îndatoririle lui creştine şi cetăţeneşti. Nu admitea că pe scenă ar putea fi aduse şi cauze nobile. Condamna scena din principiu, invariabil cu aceleaşi criterii şi judecăţi, indiferent că pe ea s-ar fi desfăşurat jocuri de histrioni, farse licenţioase sau drame de Shakespeare.

Războiul deschis împotriva teatrului a durat aproape trei sferturi de veac. Un timp campania părea benignă; se mărginea la proteste vagi, generale, în numele unor principii teoretice; de la acestea curînd avea să se treacă la forme acute, cu rechizitorii publice, denunţări ameninţătoare, măsuri radicale. Răsunau împotriva teatrului două capete de acuzare: ateism şi imoralitate. Piesele lui Marlowe mai cu seamă erau ţinta acestor atacuri.

Pamfletele se înmulţesc. Dintre acestea, unele produceau răsunet în opinia publică. În 1579, Stephan Gosson numeşte teatrul „şcoala abuzului" *(Schoole of Abuse)*. Peste cîţiva ani, în 1583, Philip Stubbes, moralist puritan, va relua ideea într-o carte viguroasă: *Anatomie of Abuses*. În condamnarea teatrului ca idee, autorul se sprijinea pe argumente din *Biblie*. Venea şi cu o precizare: dacă teatrul s-a dezvoltat în trecut, aceasta numai din cauza papismului care l-a folosit pentru propaganda şi intenţiile lui dominatoare. Cartea a primit numeroase replici, inclusiv ale unor autori notorii ca Lodge, Nashe, Field şi Heywood. Deducem din aceasta că în epocă pamfletul lui Stubbes nu a trecut neobservat.

În 1632 înregistrăm o dată memorabilă. William Prynne (1600-1669), cunoscut moralist englez,va formula împotriva teatrului elisabetan în *Histriomastix* o aprigă denunţare puritană. Avem de-a face cu opera unui fanatic. Fusese elaborată pe baza unui material imens, adunat de-a lungul mai multor ani de muncă neîntreruptă. Reunea aici tot ce s-a spus în decursul timpului împotriva comediei şi comedienilor de către filozofi, moralişti, părinţi ai bisericii, preoţi ş.a. Atacul avea încă două ţinte: curtea regală şi marii seniori pe motiv că acordînd protecţie teatrelor şi formaţiilor de actori, contribuiau direct şi indirect la crimele acestora. Amintim că Prynne nu a fost iertat: a plătit cu punere la stîlpul infamiei, tăierea urechilor şi condamnare la închisoare perpetuă.

În răspunsurile lor — ne gîndim la cele aduse pe scenă, incluse în personaje şi episoade dramatice — apar aluzii transparente, nu însă şi nominalizări sau puneri directe în cauză. Angelo din *Măsură pentru măsură* are în totul austeritatea prezumţioasă şi ostentativă a puritanului, fără însă ca faptul să fie numit ca atare. Acelaşi lucru se poate spune şi despre iniţiativele lui Ben Jonson, deşi sentimentele lui antipuritane erau şi mai pronun-

https://biblioteca-digitala.ro

ațate. Deslușim astfel din partea scriitorilor gesturi de prudență și atitudini de discreție artistică. Totuși aceste preveniri nu au împiedicat ca raporturile dintre mișcarea puritană și teatru să se deterioreze necontenit, ajungîndu-se la ruptura finală din 1642, consfințită printr-un vestit edict parlamentar.

Preambulul edictului amintea că în Irlanda poporul se îneacă în propriul lui sînge și că starea de diviziune din Anglia s-ar putea transforma într-un război civil. Pentru a se potoli și risipi mînia lui Dumnezeu, postul și rugăciunea au fost din nou prescrise. Numai atîta însă nu e de ajuns. Petrecerile publice și jocurile de teatru nu se acordă cu nenorocirile timpului și ceasurile de umilință prin care trece țara. De aceea e necesar ca acestea să înceteze. Decretul ordona ca atîta vreme „cît vor mai dura aceste motive dureroase și aceste vremuri de încercare" reprezentațiile dramatice să fie interzise. În continuare recomanda poporului ca în locul acestor reprezentații să îndeplinească acte de pocăire și de „reconciliație" cu Dumnezeu capabile să readucă pace și prosperitate generală, să redea liniște și fericire națiunii.

Interdicția parlamentară a fost reînnoită de două ori, în 1647 și 1648, de fiecare dată cu amenințări și pedepse înăsprite.

A urmat pentru viața teatrală o epocă de adevărată persecuție. Sălile de spectacol au fost închise, unele chiar dărîmate. Actorii aproape că erau scoși din lege; din orice li se putea găsi pretext de a fi biciuiți în public și denunțați ca dușmani ai societății. Pentru participarea la spectacole (mai funcționau clandestin unele manifestări), la jocuri de stradă și la orice fel de petrecere în comun se aplicau amenzi și pedepse corporale. Tot ce putea să pară cît de cît o nerespectare a repausului duminical devenea imediat delict și motiv de corecțiune. Se administrau sancțiuni și maturilor, și copiilor. Nu se făcea nici o deosebire între saltimbanci, dresori de animale, ursari și actori dramatici; asupra tuturor apăsa aceeași stigmatizare. Tablourile, statuile și ornamentele din biserici erau date jos și distruse. Cu fanatism, putem spune și cu tot atîta naivitate, decorurile de teatru erau puse pe același plan de rătăcire cu podoabele religioase. Drept supremă desfătare spirituală se recomanda psalmodierea de versete biblice. Toate aceste acte erau prezentate ca victorii ale cugetului curat împotriva demonului care stă neîncetat la pîndă, desfășurîndu-și în nenumărate chipuri tentațiile.

Teatrul englez, altădată atît de activ, de frenetic prins în febra actualității, intra acum într-o perioadă grea de criză. Eclipsa mișcării teatrale și a literaturii dramatice va dura aproape două decenii. În 1660, o dată cu revenirea Stuarților pe tronul Angliei, ostracizarea încetează. Teatrul va căpăta putința să-și reia activitatea. O va face însă în condiții istorice și spirituale diferite, cu alți actori, cu alte repertorii și cu alt public decît cel de pînă atunci.

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL ENGLEZ AL RESTAURAŢIEI

1. Starea de spirit

Trebuie mai întîi să recapitulăm cîteva fapte mai vechi. În 1649, în urma unor îndelungi lupte interne în centrul cărora se aflase înverşunarea puritană şi care avuseseră ca argument strivitor domnia despotică a regelui, Carol I Stuart fusese condamnat şi executat în piaţa palatului din Whitehall. Pentru moment, Anglia devenea republică. Bătălia de la Worcester (1651) consfinţea îndepărtarea regalităţii; tînărul moştenitor înţelegea că de acum înainte, cel puţin un timp, tronul îi va fi refuzat. Cromwell, noul dictator, purta titlul de protector al Angliei. O dată cu acestea se petrecea şi oficializarea puritanismului ca doctrină a vieţii de stat, fapt cu implicaţii importante politice şi spirituale.

Pe planul multor activităţi — economice, sociale, politice — schimbările produse nu se dovediseră atît de profunde pe cît se anunţaseră şi pe cît se părea. Anumite forme şi instituţii monarhice continuau. Dictatorul iscălea actele sale şi decretele de stat doar cu numele cel mic. Adresîndu-i-se, cetăţenii îi spuneau: „alteţă". Anglia înregistra mereu progrese maritime, chiar într-un ritm accentuat. Domeniile coloniale se înmulţesc. Unele din acestea reprezentau cuceriri ale cavalerilor şi partizanilor regali refugiaţi peste ocean; altele — în special acelea care aveau de scop să reducă supremaţia pe mări a olandezilor — erau opera guvernului.

În numeroase direcţii practice se muncea cu seriozitate. Puritanii convinşi, cu stilul lor de strictete şi de sobrietate, îşi impuneau ca în activitatea lor să fie desăvîrşiţi. Alţii, fie din teama de a nu păcătui pe care o purtau veşnic în suflet, fie pentru a nu-şi atrage represiunile autorităţii, găseau refugiu şi apărare în activităţi ordonate, statornice şi tăcute: soldaţi disciplinaţi, meşteşugari vrednici şi negustori oneşti, muncitori activi, profesionişti pătrunşi de ideea datoriei.

Totuşi, în starea generală de spirit stăruia ceva straniu, îngrijorător. Se întindea o anumită dezolare. Decretele din 1642 şi din anii următori ale Parlamentului făcuseră ca plăcerea de viaţă să se întunece. Repausul duminical cu interdicţiile lui severe devenea pentru mulţi o adevărată claustrare fizică şi morală. Din biserici şi din practica religioasă se elimina tot ce putea să imprime ceremoniei liturgice puţin fast sau puţină culoare; fastul liturgic era denunţat cu vehemenţă drept reminiscenţă ori subversiune catolică. Credincioşilor li se cerea tot timpul să repete anumite jurăminte; le depuneau cu supunere, într-un fel de respect înfricat, fără a le înţelege conţinutul şi a se întreba asupra rostului lor. În suflete se întreţinea o spaimă continuă;

https://biblioteca-digitala.ro

obsesia morții, amenințarea implacabilă a justiției divine, sentimentul de damnație, o ceață deasă a sfîșierilor intime — toate acestea pluteau în aer cu o notă fatidică. Surmenate de această tensiune morală, cugetele se zbăteau în exacerbări sau halucinații perpetue. Judecata simplă și reală se dădea intimidată la o parte, făcînd loc unor mulțimi de forme pernicioase reieșite din visuri și transfigurări interioare, din fanatism ori contagiuni ale exaltării.

Notăm încă un fenomen caracteristic. Aceste stări de alarmă nu rămîneau numai pe planul conștiințelor individuale, ci se revărsau și în afară, alunecînd în forme de tiranie publică, intrînd în spiritul legilor de stat, determinînd acte de intoleranță. Din moment ce *Biblia* e legea dată de Dumnezeu, se cerea ca aceasta să fie luată de oameni pînă în litera ei strictă. În *Biblie* se arată că izraeliții au nimicit pe amaleciți; prin aceasta Cromwell se simțea îndreptățit și autorizat să masacreze pe irlandezi. *Biblia* aprobă anume lapidări; de aici, în epocă, de atîtea ori strigătul adresat cu îndîrjire extatică în special comunelor: „striviți-le sub pietre!“ Poporul englez era îndemnat să se simtă în sinea sa un popor ales, un nou Izrael. În ce privește pornirea războinică, puritanii socoteau că și ei luptă pentru Iehova, întocmai ca aceia cărora psalmii biblici le-au închinat cîntecul lor de slavă.

În această stare de spirit, ce modificări va produce fenomenul Restaurației?

Denumirea de „Restaurație“ e convențională. Cuprinde, de fapt, mai mult decît exprimă. Procesul are întinderi largi și aspecte variate. E vorba nu doar de revenirea pe tron în 1660 a lui Carol al II-lea, un nou Stuart, ci și de o întreagă mentalitate, în parte constituită, în parte pe cale de constituire. Scrierile lui John Bunyan despre perfecționarea creștină *(Grace Abounding*—Revărsarea grației, 1666) și despre lupta pe care trebuie s-o dea omul singur pentru a-și salva sufletul *(The Pilgrim's Progress*—Călătoria pelerinului, 1678) aveau răsunet profund în toate straturile instruite ale societății. Faptul că de la revenirea Stuarților autorul lor zăcea în închisoare le sporea popularitatea. Cartezianismul își făcea drum și chiar părea o filozofie la modă. Newton descoperind legile mecanicii confirma noua încredere în drepturile și puterile naturii. O cartă din 1662 dădea Societății Regale *(Royal Society)* noi impulsuri pentru cercetarea naturii. Principiile metodei inductive expuse de Francis Bacon în *Novum Organum* primeau mereu noi confirmări. Notăm apoi apariția filozofiei lui John Locke cu fundamentul ei senzorialist și cu tot acel mare sprijin pe care putea să-l aducă ideilor de toleranță religioasă, de libertate individuală și de datorie cetățenească. În sfîrșit, amintim și gîndirea politică a lui Thomas Hobbes, din care Restaurația își constituia sub raport doctrinar un punct de sprijin. Resortul legii morale — susținea această gîndire — stă în egoismul oamenilor. Acordul de voințe înscris în legi rezultă din lupta în societate e egoismelor, luptă care este o stare naturală. Oamenii se urăsc între ei: *homo homini lupus*; de aceea, singura soluție împotriva anarhiei și a exterminării reciproce este autoritatea unui stăpîn puternic. Este tocmai teza pe care regalitatea redobîndindu-și tronul o aștepta mai mult din partea doctrinei.

Să privim însă și reversul medaliei. Curînd se va vedea că regele revenit pe tron nu era monarhul menit să corespundă așteptărilor populare. Exilul lui pe continent, departe de țară, îi răpise mult din putința de a simți

https://biblioteca-digitala.ro

pulsaţiile şi de a înţelege cu adevărat problemele acesteia. În loc de a instaura o eră de siguranţă şi de pacificare a spiritelor, dimpotrivă, va perpetua una cu stări de nelinişte, cu lupte deschise. Şi anume: lupte între Parlament şi coroană, între tradiţionalismul catolic şi radicalismul protestant, între pretenţiile încă rigoriste ale bisericii oficiale şi tendinţele emancipatoare ale universităţilor, între diferite forme de viaţă ale păturii aristocratice şi dorinţa de regenerare morală resimţită cu sinceritate de oamenii de mijloc. În timpul exilului său din Franţa, Carol al II-lea fusese cîştigat de catolicism; evitase însă o convertire publică pentru a nu jigni sentimentele comune şi a nu provoca împotriva lui o înteţire a adversităţii puritane de natură să-i pericliteze revenirea la tron. Îi lipsea marea solemnitate a regalităţii; ştia totuşi să cîştige simpatii şi să se facă agreabil. Nu avea scrupule, dar prin abilitate învăluia aceasta într-o perdea de fum. În exil cunoscuse o existenţă precară; trăise din împrumuturi ori subvenţii cu dedesubturi politice pe care i le dădeau cînd curtea regală a Franţei, cînd aceea a Spaniei. Aceasta contribuise a-i forma o mentalitate tranzacţionistă, accentuîndu-i-se astfel o seamă de trăsături înnăscute şi făcîndu-l oarecum irespectuos cu el însuşi şi cu alţii. Avea aplecări spre voluptăţile uşoare ale vieţii. Contemporanii săi afirmă că adesea dădea mai multă atenţie metreselor şi cîinilor de vînătoare decît sfetnicilor şi treburilor de stat. Cu o anume iresponsabilitate deprinsă în anii de risipire ai tinereţii avea să rămînă de fapt pînă la sfîrşitul vieţii. Se comporta inegal, lăsîndu-se sub stăpînirea stărilor de moment. Rareori calcula urmările posibile ale actelor sale. Trecea cu uşurinţă de la măsuri de asprime sîngeroasă la acte dezlînate de clemenţă rău înţeleasă. Nu e de mirare de aceea că uneori îi erau primite cu îndoială chiar iniţiativele bune. Se făceau asupra lui reflecţii ca acestea: „pentru duşmanii regelui, indemnizaţii; pentru prietenii săi, uitare".

Curînd exemplul dat de rege avea să contagieze pe mulţi. Concepţia lui de guvernare, departe de a însemna o frînă în calea fenomenelor anarhice, inerente în perioadele de schimbări bruşte în viaţa politică şi socială, dimpotrivă, le va fi favorabilă. Epoca puritană dusese pruderia pînă la absurditate şi superstiţie; acum — în violent contrast cu aceasta — cavalerii îşi etalează fără reţinere manifestările libertine. Mari seniori îmbrăcaţi în haine scumpe sînt văzuţi adesea în taverne rău famate, dedîndu-se la plăceri crude, cinice, respingătoare prin lipsa lor de bun-gust şi decenţă. Beţiile, bătăile, înjurăturile, trivialităţile, cîntecele obscene, petrecerile provocatoare în tovărăşia prostituatelor, toate acestea se succed în serie, pe scară în creştere. S-ar părea că în faţa unor asemenea revărsări frenetice, digurile moralei şi ale onestităţii au cedat. Virtuţile tăcute sînt dispreţuite, în cel mai bun caz ignorate. În schimb, se aplaudă şi sînt la modă bravada, sarcasmul impertinent, îndrăzneala scandaloasă, iniţiativele făcute să sfideze regulile cumineniei, ale măsurii, ale bunului-simţ. Violurile se ţin lanţ; există chiar şi un fel de mîndrie — mîndrie individuală şi mîndrie de castă — în a se vorbi despre acestea cu glas tare, fără vreo reţinere sau alta. Crimele, de asemenea, abundă; unele au ca mobil gelozia, invidia, răzbunarea, pasiunea politică; altele pornesc din simplu joc sau din vanitate. Chiar fapte abominabile îşi găsesc repede justificări sau absolviri de vreo răspundere; s-ar spune că între criteriile binelui şi ale răului demarcaţiile s-au

https://biblioteca-digitala.ro

șters; există impresia că ne-am afla într-o lume în care a devenit cu putință orice, din moment ce nimic nu mai e stigmatizat sau socotit ignobil.

În anume cartiere ale Londrei tavernele s-au înmulțit. Au apărut și așa-numitele *coffee-houses* în care de fapt se consumă mai mult alcool decît cafea și ceai. Toate sînt oficine de cronici scandaloase, de anecdote, de insinuări la ordinea zilei. Lady Castlemaine — metresa cvasi-oficială a regelui — se află printre subiectele preferate. Mai cu seamă în lumea aristocratică întîlnim mulți disponibili fără preocupări serioase, agățîndu-se cu disperare de evenimente și colportări mondene. În genere se pierde multă vreme. Spectacolele brutale — lupte de cocoși, asmuțiri de cîini și tauri — fac deliciul tinerilor aristocrați, gata în aceste prilejuri să coboare în oricîtă vulgaritate și s-o practice cu ostentație.

Bineînțeles, această atmosferă de cinism și desfrînare privea doar viața unei minorități; este însă minoritatea care prin poziția ei socială atrăgea priviri, dădea tonul, exprima viața de lume.

Venim acum la situația teatrului. Decretele și rechizitoriile Parlamentului îi impuseseră o tăcere de aproape două decenii. Această durată, în sine nu este lungă; urmările ei însă sînt importante. Teatrul va reveni în actualitate, dar sub altă formă decît cea anterioară. Între teatrul Renașterii și cel din Restaurație există desigur deosebiri sensibile de concepție dramatică, de repertoriu, de public, de atmosferă generală; toate acestea însă nu săpînd între cele două etape o prăpastie, ci dimpotrivă asigurînd continuitatea.

2. Aspecte noi în viața de teatru

Între 1642 și 1660, sistarea activității dramatice fusese aproape totală. Mai avuseseră loc cel mult unele reprezentări sporadice cu notă clandestină sau cu notă de frondă, pentru un public restrîns. Însemnătatea acestora totuși nu este neglijabilă. Pîlpîirea lor dovedește continuitate. Cînd teatrele vor fi în măsură să-și redeschidă porțile, urmînd ca în scurtă vreme să-și reia vechea lor activitate, vom avea de-a face cu situații și gusturi schimbate. Societatea, dornică de plăcerile care atîta vreme îi fuseseră refuzate, se va îndrepta spre reprezentațiile de teatru cu frenezie. Pentru pătura aristocratică, aceste reprezentații devin prilejuri de reuniuni mondene. Sînt cu atît mai căutate cu cît printre spectatori adesea se află și regele. Se țes intrigi, se propagă în șoaptă ultimele scandaluri, se înnoadă idile, se arborează toalete și bijuterii, se dă curs modei. Tot așa de asiduu vor veni la spectacole și burghezii bogați sau instruiți, bucuroși să stabilească aici legături cu magnații sau favoriții zilei, să se facă remarcați, să-și afirme orgoliul social. În acest freamăt vom putea distinge două serii de motive. Unele țineau de atracția pentru artă; mai precis: de o artă colorată, decorativă, delectabilă, capabilă să procure satisfacții imediate; altele exprimau mulțumirea vanitoasă că s-a putut triumfa împotriva unei austerități absurde, decretate cu trufie de adversari politici și spirituali.

Din vechea gardă de autori nu mai întîlnim pe nimeni. Shirley, e drept, se afla încă în viață, dar nu mai scria de mult. Piesele elisabetane, în forma lor originală, nu mai plac îndeajuns. Împotriva unora, chiar dacă în trecut

https://biblioteca-digitala.ro

cunoscuseră succese remarcabile, se iau atitudini aspre, aproape ostile, jignitoare. Un exemplu: Samuel Pepys, celebrul secretar al amiralităţii, mai tîrziu (1684—1686) preşedinte al Societăţii Regale, spirit instruit, el însuşi pictor şi scriitor, nu se sfia să declare că *Visul unei nopţi de vară* este „piesa cea mai insipidă şi ridicolă pe care a putut s-o vadă vreodată" şi că la reprezentaţia lui *Romeo şi Julieta* s-a plictisit de moarte. Într-un fel asemănător gîndea şi publicul obişnuit. Acesta, spre deosebire de publicul din trecut, nu mai simţea nevoia să se lase purtat de iluzii, să dea ficţiunii dramatice înţeles de transfigurare a vieţii; nu-şi mai împletea înfiorarea proprie cu aceea a personajelor de pe scenă, ci privea textul cu un ochi mai rece, cu un suflet mai şters, cu o curiozitate în felul ei vie, activă, însă neîncălzită de emoţii şi mari tresăriri.

În pătura de sus, teatrul e privit ca un divertisment de curte. Aplecarea aceea sensibilă a publicului elisabetan spre omenesc, spre feericul simţirii, spre jocurile sublime ale fanteziei, spre poezie în sensul deplin al cuvîntului, în bună parte s-a stins. Ce se cere acum, ce este mai în gustul vremii, e ca scena să imite direct realitatea. Plăcerile pe care le oferă viaţa — *acelea*, nu altele — să fie transpuse şi pe scenă. Noul spectator nu ar mai vrea să facă eforturi sufleteşti şi intelectuale; se mulţumeşte cu imagini curente, şi aceasta nu sub o prismă satirică, preocupată să corecteze laturi vicioase ale individului ori ale societăţii, ci dimpotrivă răsfăţînd cu măguliri şi simpatie tocmai aspectele mai senzuale şi mai libertine.

Autorii de altădată continuă a fi gustaţi, dar cu rezerve. Par învechiţi, stîngaci, prea visători, exprimînd simţiri desuete. Piesele lor — parte din ele — vor fi reluate, însă cu remanieri adesea arbitrare. Unele remanieri purtau semnături mai autorizate; altele sînt anonime. Tendinţa nu a cruţat pe nimeni: nici pe Marlowe, pe Beaumont, pe Fletcher, pe Webster, pe Ford, nici chiar pe Shakespeare. E vorba de concesii făcute gustului la modă. Noul auditoriu se credea instruit, rafinat, inteligent; în realitate era mai mult prezumţios, cîteodată şi snob. Găsim influenţe ale stilului de la Versailles, adus în Anglia mai cu seamă de gentilomii care făcuseră parte din suita regelui în exil. Imitaţia, în bună parte, putea să pară naivă şi brutală. Avea în vedere multe fapte de suprafaţă: decor, costume, lumini, fast, culori, ca pentru o viaţă de lume. Apăreau modificări şi de concepţie. Teoretic, noii autori căutau apropieri de teatrul clasic francez; în practică, tradiţiile engleze au rămas biruitoare. Găsim în continuare subiecte şi intrigi stufoase, acţiuni purtate paralel pe mai multe planuri, scene de ferocitate, comic truculent, amestecuri stilistice, totul stăpînit de trăsături baroce.

Noile repertorii vor cuprinde mai departe tragedii şi comedii. Cele dintîi vor stărui pe linie declamatorie; naturaleţea, adevărul uman, emoţia simplă şi profundă apar mai rar decît înainte. Shakespeare nu mai constituie un model. Comedia în schimb e mai vie, mai comunicativă; verva ei bogată şi gluma prelungită o vor menţine cu simpatie în atenţia publicului. Din păcate, preferinţa dată unor îndrăzneli prea directe îi vor răpi adesea eleganţa, împingînd-o la distonanţe.

În metropolă, la începutul Restauraţiei, au primit autorizaţie de funcţionare două companii de actori: una cu numele de „Trupa Ducelui" *(Duke's Men)*, avînd conducător pe sir William D'Avenant, cealaltă intitulată

https://biblioteca-digitala.ro

„Servitorii Regelui" *(King's Men*, în textele oficiale *King's Servants)*, sub direcția lui Thomas Killigrew. Cîtăva vreme au jucat separat: prima la Lincoln's Inn Fields și apoi la Dorset-Gardens, cealaltă în arena pentru luptele de cocoși *(cockpit)* de la Drury Lane. În 1682, spre sfîrșitul domniei lui Carol al II-lea, cele două companii s-au contopit. După acestea au mai luat ființă și alte trupe de actori. Dar cele amintite sînt cu deosebire importante, prin aceea că în ele s-a dat tonul noii mișcări dramatice; dețin acum o însemnătate ca aceea pe care în perioada elisabetană o avuseseră teatrul Globe și teatrul de la Blackfriars.

Socialmente, actorii au o situație mai bună. Prejudecățile sînt pe cale de stingere. Nimeni nu s-ar mai gîndi să-i azvîrle la marginea societății. Spectatorii și actorii se caută reciproc, pe alocuri în mod insistent. În viața teatrală domnește în mod contagios o atmosferă de galanterie, într-un anumit fel cinică și frivolă. Între membrii diferitelor trupe, faptul constituie o trăsătură de unire. Asistăm astfel la încheieri de mici coaliții libertine, amatoare de insolențe, de plăceri, de intrigi și acțiuni insidioase, de succese ușoare, de anume ostentații cu notă mondenă și vanitoasă.

În personalul actoricesc din epocă apar nume pe care istoria mișcării dramatice din Anglia le-a înregistrat cu grijă. Asupra unora avem aprecierile directe ale contemporanilor. Despre Betterton, director de trupă și regizor, se spune că era pentru actori un dătător de stil, de măsură și de naturalețe, așa cum într-o generație anterioară fusese Burbage. Kynaston în tinerețe prelua rolurile feminine; mai tîrziu s-a specializat în roluri de bătrîni. Sandford era neîntrecut în rolurile de trădători, fapt cu atît mai vrednic de amintit cu cît el ca om era blînd, afectuos și incapabil de vreo răutate. E amintit adesea numele lui Mokes, cu precizarea că interpreta atît de bine rolul încredințat încît personalitatea lui se confunda cu aceea a personajului. Excela în roluri de compoziție și în arta de a încarna tipuri caracteristice. Dryden laudă cu însuflețire pe Mrs. Barry pentru felul cum în rolurile Cleopatriei, Roxanei, Monimei și Belviderei *(Venice preserved* de Otway*)* știa să pună grație, tandrețe și expresie învăluitoare. Apariția femeilor pe scenă era un fapt relativ recent. Poate tocmai de aceea contemporanii îl priveau cu atenție și interes. Aflăm din relatările lor că Mrs. Saunderson, devenită mai tîrziu soția marelui Betterton, era o interpretă ideală a eroinelor lui Shakespeare (în special lady Macbeth), că Mrs. Bracegirdle, favorita lui Congreve și Rowe, cucerea de la primele replici publicul, că Mrs. Butler excela în roluri comice fără a fi totuși o actriță proeminentă, că Mrs. Leigh strălucea în rolul fetei bătrîne, că Mary Davies l-a cucerit pe rege cîntîndu-i o baladă și că Nell Gwyn, după ce fusese un timp metresa regelui, a revenit spre satisfacția generală în teatru.

Constatăm la capătul acestei relatări că teatrul își redobîndea întreaga actualitate. Ca și în trecut va continua să fie un centru, polarizînd în jurul lui mișcare de scriitori, de opere, de curente literare și de opinie publică. În raport cu ceea ce am întîlnit în perioada Renașterii, firește, manifestarea numără mai puține străluciri. Totuși, pentru epoca în care s-a produs, fenomenul este ilustrativ și caracteristic. E nevoie de aceea să-i dedicăm o seamă de analize speciale.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Influența franceză; tradiția națională

În ce fel anume putem defini trecerea de la teatrul Renașterii la unul nou al Restaurației?

Înregistrăm, ca fapt nou, o pătrundere mai accentuată a influenței franceze. Exilații — menționăm printre aceștia pe D'Avenant, Waller[1], Denham[2] — se apropiaseră de clasicismul francez, resimțindu-i prin comparație cu cel englez rafinamentul mai pronunțat și echilibrul mai constituit. În viața de lume, începînd cu atmosfera de la curtea regală și continuînd cu aceea din reședințele seniorilor, eleganța și strălucirea curților de la Paris și Versailles exercitau o influență vecină cu fascinația. Paralel cu acestea aflăm și preocupări mai substanțiale. Nu toată societatea engleză se complăcea în libertinajul epocii. Trebuie să știm că părți întregi din această societate, protestînd atît împotriva sentimentalismului obosit de la sfîrșitul perioadei elisabetane cît și împotriva voluntarismului dogmatizant practicat de puritani, aspirau spre forme de viață cu mai mult stil, cu mai mult echilibru, în care imaginația să intre sub disciplina și ordonările rațiunii.

De fapt, semne de influență franceză, mai ales în teatru, începuseră să se ivească mai demult. Acum însă acestea se înțeles. În mulțimea și varietatea lor putem desluși elemente din teatrul lui Alexandre Hardy, împrumuturi din romane cavalerești, trăsături întreținute de spiritul Frondei (efervescență, demonstrații emfatice, galanterie, limbaj hiperbolizant, amestecuri de eroism și tandrețe), traduceri din Thomas Corneille, Quinault, Scudéry, Molière ș.a. Alegerea pieselor traduse nu denotă un criteriu ferm; gustul este încă nesigur; tendința însă este în plină dezvoltare, ceea ce de fapt ne interesează.

Constatăm totodată și o persistență hotărîtă a tradiției naționale. Repertoriul elisabetan este încă în ființă. Materialmente, faptul e normal. Pentru moment, teatrele care își reiau activitatea nu aveau la dispoziție altceva. Pînă a se ajunge la o creație dramatică nouă, conformată în spiritul tendințelor definite între timp, era indispensabil să se păstreze cea veche. Am greși însă reducînd lucrurile la atît. Creația în cauză avea rădăcini în însăși esența sufletului național. Ilustra o mare perioadă din viața țării și fusese reprezentată de poeți memorabili. Făcea parte din patrimoniul spiritual al poporului englez. A se trece peste ea lăsînd-o în uitare ar fi însemnat să se producă o spărtură, o discontinuitate cu consecințe greu de caracterizat în funcționarea cugetului național. Or, mai presus de orice, ceea ce o ținea în picioare era tocmai forța ei intrinsecă.

Precizăm însă că preluarea acestei moșteniri nu a fost făcută în linie clasică, ci cu alterări și complicații. Întîlnim acum o scară de aprecieri în care polaritatea clasic-baroc devine esențială. Principala consideraţie este atribuită lui Ben Jonson căruia i se admiră — mai cu seamă cei instruiți — cultura clasică și severitatea doctrinei. Publicul mare aplaudă cu o simpatie aparte piesele ieșite din colaborarea Beaumont-Fletcher. Asupra lui

[1] Edmund Waller (1605—1687): poet respectat de contemporanii săi, fără măreție și profunzime, dar caracteristic prin eleganța formei, prin claritate și prin sinceritatea simțirii.

[2] Sir John Denham (1615—1668): oxfordian, regalist, devotat Stuarților; în descrierile lui de natură și în evocările sale împletește cu artă și discreție digresiuni morale.

https://biblioteca-digitala.ro

Shakespeare stăruie impresii incerte. Amintirea lui, fără îndoială, subzistă. Sentimentul că a fost un autor mare nu s-a șters în opinia generală. O ieșire violentă ca aceea a lui Samuel Pepys fusese doar un fapt sporadic, un „teribilism" al epocii. Opera în totalitatea ei continuă să fie respectată; nimeni nu se gîndea s-o nege ori să-i micșoreze însemnătatea. Totuși, oarecum, poetul era lăsat în marginea actualității. Opinia era una; starea de fapt, alta. Se trece cu ușurință, cu neînțelegere, peste părți întregi din repertoriul său. Piesele lui sînt apreciate pentru partea lor spectaculoasă, pentru bogăția lor imaginativă, mai puțin însă pentru fondul lor uman, pentru gîndirea filozofică din ele, pentru galeria lor de caractere. Shakespeare continuă să fie jucat; lumea contemporană însă nu are și pietatea lui. Dovadă ușurința și arbitrarul cu care se intervenea în textele sale cu tăieri sau adăugiri concesive. Dintre acestea, unele erau de-a dreptul flagrante: scene de balet în *Macbeth*, transpunerea *Furtunii* în stil de operă, momente de divertisment în *Iuliu Cezar* ș.a. Deși spirit ales, Dryden își avea și el partea de vină în aceste inițiative; judecata literară mai tîrziu nu se va sfii să le numească adevărate profanări.

Teoretic, argumentele împrumutate din clasicismul francez treceau înainte; practic însă tradiția națională se dovedea mai puternică. Gusturile baroce ale timpului nu erau făcute să se împace cu spiritul regulilor lui Boileau; preferau trăsăturile dramei elisabetane în care găseau afinități și puncte de sprijin. Adăugăm la acestea și atitudinea publicului; acesta era mai doritor de senzații tari, de efecte puternice, de scene zguduitoare, de emoții vulcanice, decît de analize atente și severități artistice. O noutate, desigur, s-a produs; continuitatea — repetăm — nu a fost frîntă.

În ce măsură între aceste două filoane — influența clasicismului francez, tradiția națională elisabetană — s-a produs o sudură? Răspunsul va reieși contextual în cursul dezvoltărilor următoare.

4. Barocul

În cîteva rînduri pînă aici a fost amintit termenul de *baroc*; îl vom întîlni și mai des de acum înainte. E nevoie de aceea să ne oprim asupra lui cu o seamă de considerații teoretice.

Multă vreme istoria și critica literară nu au dat atenție termenului. Îl socoteau ca aparținînd artei plastice, nu și literaturii. Oarecum, în măsură în care ideea de baroc era asimilată cu cea de bizar, termenul căpăta și un înțeles peiorativ. Diderot, în *Encyclopédie*, propunea această accepțiune. Către sfîrșitul secolului trecut a început să se producă o schimbare de optică. O vom găsi consemnată mai întîi într-un eseu celebru al criticului elvețian Heinrich Wölfflin despre *Renaștere și baroc în Italia* (1885); două lucrări mai noi, fundamentale, *Storia della età barocca in Italia* a lui Benedetto Croce (1929) și *El barroco* a spaniolului Eugenio d'Ors (1936) aveau să dea termenului și preocupării corespunzătoare o largă circulație.

Este vorba de o categorie stilistică și de istorie literară bine definită. Istoricește, această categorie se referă la perioada de sfîrșit a Renașterii, cu sentimentalismul ei preromantic. Stilistic i se poate da o largă extensiune, jungînd să se substituie termenului mai general de manierism și cuprin-

https://biblioteca-digitala.ro

zînd procese artistice din diferite epoci de cultură (alexandrinism, euphuism, culteranism, marinism ș.a.). Eugenio d'Ors, în lucrarea amintită (de fapt un eseu plin de strălucire și ingeniozitate), consideră barocul drept o categorie de înțelegere cu valențe în toate direcțiile civilizației, o constantă istorică punînd întotdeauna pe manifestările ei o pecete de artă și de idealism estetico-filozofic.

Indiferent în ce domeniu l-am întîlni — artă, literatură, muzică, formă intelectuală de viață — barocul e patetic, se adresează sentimentului, întreține mișcare, se înconjoară de fast, își caută expresia, decorează totul în jurul său, adesea dezvoltă emfază. Caută noutatea; îl încîntă imprevizibilul; nu refuză să proclame paradoxuri ori să pună în discuție idei statornicite. Se ridică împotriva regulilor; nu arareori și-a arogat dreptul de a dizolva bariere sau constrîngeri de ordin doctrinar și programatic care ar sta în calea artistului; își ia libertăți față de cultul autorității, oricare ar fi aceasta; pune plenitudinea vieții mai presus de alte criterii; îl interesează explozia sentimentelor, paroxismul pasiunilor, salturile și exacerbările, fluiditatea stărilor intime, trecerile intempestive din realitate în transfigurare, jocurile de clarobscur ale sufletului, rafinamentele și bețiile de culoare; folosește larg metafora, explorîndu-i neîncetat puterile de expresie și sugestie.

Raporturile dintre clasicism și baroc nu sînt de excludere, cum s-ar părea. În multe privințe, într-adevăr, barocul se situează la antipodul simplității și severității clasice. Nu înseamnă însă că și unul și celălalt nu ar putea să aibă aceeași finalitate etică. Atîta numai că barocul ar cuprinde-o în forme deschise, largi, colorate, în vreme ce clasicismul practică forme închise, sobre, mai economicoase. Atît clasicismul cît și barocul au putut genera capodopere. Precizăm însă că în vreme ce tipul clasic operează prin reducție, subsumînd realitatea unei formule unice, tipul baroc operează prin amplificare, integrînd realitatea unei formule de contrast.

În Italia, de fapt locul de naștere al barocului, acesta s-a manifestat în plastică, literatură, muzică, chiar și în filozofie, dacă ne gîndim la felul cum Giordano Bruno a proclamat ruptura cu umanismul senin al Renașterii. S-a afirmat adesea că în literatură rolul barocului ar fi fost mai șters. Marino și marinismul, de exemplu, care între 1630—1650 au avut atîta răsunet în diferite țări europene, în patria natală nu au recoltat decît rezultate mediocre. Ideea că scopul suprem al poeziei este să uluiască pe cititor s-ar fi soldat aici cu bogății luxuriante de metafore, antiteze, bizarerii verbale, extravaganțe stilistice, nu însă și cu aprofundări de conținut. Această opinie, desigur, poate fi pusă sub semne de îndoială. *Gerusalemme liberata* de Tasso (1580), *Il Pastor fido* a lui Guarini (1590), *De Concetto poetico* a lui Camillo Pellegrino (1598), *Rimele* lui Giambattista Marino (1602), *Dei madriali et ode* a lui Giambattista Basile (1609), *La Secchia rapita* de Tassoni (1622), *Poeziile* lui Tommaso Campanella (1622), *La Reina di Scotia* de Federigo della Valle (1628), ca să nu amintim decît despre acestea, pot face dovada contrarie.

În Spania, barocul și-a găsit de asemeni o patrie. Tot renascentismul spaniol este încărcat de semne baroce. Deslușim prin rețeaua acestor semne criza de conștiință din sînul unei comunități naționale în proces de decadență politică și economică, oscilînd cu salturi descumpănitoare între

https://biblioteca-digitala.ro

idealuri cavalerești, stări mistice și mizerabile realități de tip picaresc. Nimic, am putea spune, nu se petrecea în liniște; oricînd, chiar și în situații fericite, se putea ivi o sfîșiere, o contradicție, o presimțire de catastrofă. Tragicul — sub pana lui Cervantes, a lui Lope de Vega, a lui Calderón, a lui Tirso de Molina — se amestecă cu comicul, crima cu galanteria, viciul cu sfințenia, iluzia cu realitatea, teluricul cu divinul, puterea de sacrificiu cu intoleranța, înțelepciunea cu nebunia, nevoia de absolut cu una de evadare. Iar ca mijloc de expresie, cu rafinamentul său cultist, cu folosirea metaforei pînă la spargerea limitelor, Góngora a inventat un limbaj al culorii, al visului, al figurării simbolice, al evadării din realitatea obișnuită, poate cel mai aproape din cîte s-au produs vreodată de forma de mișcare și de ieșire din reguli a barocului.

Franța, în secolul al XVII-lea, părea mai puțin propice pentru dezvoltări baroce. Inițial Malherbe își căutase inspirația într-un miraculos creștin susținut prin metafore, hiperbole și antiteze; ulterior, acordînd elocinței și rațiunii prioritate asupra lirismului și sentimentului, s-a orientat spre clasicism, devenind unul din precursorii acestuia. Sainte-Beuve, comentînd transformarea, precizează: „...a întemeiat însă ceva nobil, adevărat, în acord cu sensul națiunii". Cercetări mai noi încearcă să dovedească și să ilustreze că între 1570 și 1670 în Franța părți întregi din literatura ei, numărînd figuri de proporția lui Corneille și Racine, au în ele caractere baroce.

În Anglia barocul ridică probleme aparte. În ce măsură anume l-am putea atribui epocii elisabetane? Euphuismul, incontestabil, este o formă britanică a marinismului italian și a gongorismului spaniol. Teatrul lui Shakespeare — mai ales comedia — are puncte de asemănare cu cel spaniol al lui Lope de Vega și Calderón. Elisabetanii, și ei, au gîndit ca artiști într-un spirit străin de reguli și constrîngeri programatice. Nu mai puțin, oscilația între visare și realitate îi caracterizează pe toți. Rămîne însă un fapt cert: spiritul elisabetan. În esența lui, acesta avea caracter umanist. Respectul pentru Antichitate e puternic. Creația engleză s-a produs printr-o sudură profundă cu fondul clasic. Or, aceste trăsături atît de constitutive contrazic linia creștină și antiumanistă a barocului de tip spaniol. E necesar de aceea ca în perioada elisabetană atribuirea acestui caracter să fie făcută cu circumspecție. Dar o dată cu revenirea Stuarților situația s-a schimbat; barocul acum va putea să se desfășoare în elementul său.

5. Ieșirea din criză. William D'Avenant

Prima spărtură în marea criză pe care acțiunea puritană o impusese teatrului se datorește lui sir William D'Avenant (1605—1688).

Tatăl său era proprietarul unui han din Oxford în care se spune că Shakespeare și tovarășii lui de teatru se abăteau adesea. Copilul crescuse și se formase într-un spirit de adorație față de marele poet. Se spunea chiar că ar fi fost fiul lui natural. E o simplă prezumție; în orice caz, tînărul era bucuros ca această versiune să se răspîndească acreditîndu-se. A început să scrie teatru de timpuriu; e vorba de piese în genere ușoare, fără notorietate, dar care erau pe placul regelui Carol I. În timpul revoluției a rămas atașat de cauza regală. Milton, poetul republican, a intervenit în favoarea lui;

https://biblioteca-digitala.ro

i-a obținut grațierea pentru restul pedepsei cu închisoare și după aceasta a contribuit ca sub puritani să cîștige oarecare încredere, ceea ce îi va ajuta să încerce inițiativele lui memorabile în favoarea teatrului ostracizat. Sub Restaurație s-a bucurat de reabilitare și onoruri depline.

Încă înainte de prăbușirea lui efectivă, regimul puritan începuse să dea semne de oscilație și slăbiciune. Înțelegea — sub presiunea faptelor — că opinia publică era nemulțumită și că încordarea la care era supusă nu putea fi prelungită dincolo de orice limită. O anume destindere, și politică și psihologică, se impunea de la sine; ideea și posibilitatea ei se conturau, luau ființă, chiar dacă deocamdată regimul se obstina să nu le recunoască.

În acest moment psihologic are loc inițiativa lui D'Avenant. În 1656 obține permisiunea de a prezenta publicului un „Divertisment alegoric cu muzică și declamație în maniera celor vechi". Adăpostirea lui trebuia să aibă loc în City, la Rutland House. Textul reunea în el elemente de dramă și operă, nu însă dialogate, ci sub formă de lungi rapsodii în proză, a căror lectură era însă întreruptă prin bucăți de muzică vocală și instrumentală. Cu toate precauțiile luate, tentativa era riscantă; sub nota ei discretă se ascundea de fapt un protest hotărît și deopotrivă o trecere la acțiune.

Primirea făcută acestei încercări, cu atît mai mult cu cît autoritățile i-o toleraseră, i-a dat îndemnul să continue. În 1658 D'Avenant reia inițiativa, de astă dată într-un mod mai consistent, cu drama *The Siege of Rhodes* (Asediul Rodosului) camuflată în operă. Istoria literară și istoria teatrului socotesc momentul epocal; s-a spus că de la el datează renașterea dramei engleze.

Avem de-a face cu un subiect eroic urmărind să pună în lumină ideea de onoare, forța pasiunii și înălțimea morală a iubirii conjugale. Acțiunea e confuză, încărcată, împiedicîndu-se parcă tot timpul de mulțimea ideilor pe care autorul ținea să le demonstreze. Se întîlnesc aici influențe venite din diferite părți: franceze, spaniole, italiene, mai mult placate decît topite într-o unitate organică. Din literatura națională răzbat mai cu seamă ecouri din concepția lui Fletcher. Însă cea mai vizibilă din toate este influența franceză: sentimente nobile și iubire pătrunsă de simțul datoriei ca în tragediile lui Corneille, abundență poetică și vanitate a gloriei militare de tipul celor întîlnite la Georges de Scudéry, inventivitate și călătorii imaginare ca în romanele lui Marin Le Roy de Gomberville, grandoare a evenimentelor amintind de atmosfera romanelor lui La Calprenède. E vorba de autori ale căror scrieri începuseră să aibă circulație în pătura instruită din Anglia.

Camuflarea dramei în operă era făcută în stilul reprezentațiilor de la curtea lui Ludovic al XIV-lea, cu fast de scenă, cu intermedii de muzică și balet, cu prețiozități de spectacol rafinat.

Sub Restaurație scriitorul s-a bucurat de aprecieri unanime. Carol al II-lea îl număra printre poeții săi favoriți. Criticii îi recunoșteau meritul de a fi găsit formula unei versificații vii și variate, ferită de retorică și declamație. Stimulat de aceste recunoașteri, D'Avenant s-a arătat tot timpul neobosit. A compus douăzeci și cinci de piese, tragedii și comedii, unele pe întindere de cinci acte. Cincisprezece din aceste piese îi fuseseră reprezentate înainte de Restaurație. Nici una însă nu s-a impus în mod aparte; pînă

https://biblioteca-digitala.ro

la sfîrșit *Asediul Rodosului* le va eclipsa pe toate, și ca valoare artistică, și ca însemnătate programatică. Notăm că D'Avenant a avut și rivali: Shirley, May, Brome (imitatorul lui Ben Jonson), pînă la un punct chiar și pe Milton, căruia în epoca aceea i se reprezenta „masca" sa *Comus* la castelul Ludlow.

În calitate de conducător de teatru, D'Avenant a dovedit și mult spirit practic. S-a preocupat să dea strălucire punerilor în scenă. A format o școală de actori tineri din sînul căreia au ieșit talente ca Betterton, Harris și Mrs. Saunderson. A inițiat și statornicit măsura ca rolurile feminine să nu mai fie jucate de bărbați ci de femei. Pînă la el, femeile apăreau doar în cercuri închise, la reprezentațiile de la curte. Faptul a fost privit în epocă drept o îndrăzneală, deși în Italia data de un secol, iar în Franța de șase decenii. Deopotrivă, a dat impulsuri și scenografiei propriu-zise, introducînd decorurile mobile și cerînd ca punerea în scenă să fie ridicată pe același plan de importanță cu jocul actorilor.

6. John Dryden

În literatura Restaurației, Dryden (1631—1700) se numără printre șefii de școală. Deși fiul unui puritan fervent și el însuși autor în tinerețe al unui elogiu închinat lui Cromwell, se va despărți de mișcare socotind că între constrîngerile acesteia și spiritul lui adevărat exista o prăpastie. Sub Restaurație va primi unele onoruri, nu însă atît de ferme și de substanțiale încît acestea să poată compensa ironiile și insolențele unor mari seniori, dispuși oricînd să-l învinovățească de oportunism ori să-i considere opera cu rezerve. A luat parte la luptele timpului, politice și literare. În toate acestea aducea pasiune, inteligență, un simț viu al ideilor și al dezbaterii; nu trezea emoții puternice, dar știa să dea ideilor sale eleganță, mișcare, comunicativitate și mai cu seamă efervescența noutății.

Ultimii ani de viață i-au fost liniștiți. Faptul că după revoluția de la 1688 regele William i-a retras titlul de poet laureat fusese un simplu act de răzbunare politică, fără urmări asupra prestigiului său de scriitor și asupra admirației pe care opinia publică i-o acorda neprecupețit. A fost înmormîntat la Westminster. Posteritatea britanică îl așază ca poet în rînd cu Ben Jonson, Pope și Byron.

Geniul lui se afirmă cu putere în poezia lirică, în poezia narativă și în satiră. Totuși cea mai întinsă parte a creației sale a rezervat-o teatrului. Apare aici și ca doctrinar, și ca autor propriu-zis. Personalitatea scriitorului, ca și frămîntarea de idei din epocă, ni se revelează deopotrivă în amîndouă.

Ideile lui Dryden asupra creației dramatice sînt expuse în diferite prefețe, în genul acelor *Examens* sau *Discours* pe care le-am întîlnit în volumele lui Corneille.

Principala prefață — de proporțiile unui studiu, aproape un mic tratat de poetică — însoțește drama *Almanzor and Almahide, or The Conquest of Granada* (Cucerirea Granadei). Poetul o intitulează *An Essay of Dramatic Poesy*. Există păreri care numără această scriere printre cele mai caracteristice manifeste literare ale lumii. Dryden folosește forma dialogată într-un stil viu și susținut. Participă patru interlocutori îmbarcați pe o

https://biblioteca-digitala.ro

corabie de pe Tamisa în ziua de 3 iunie 1665, data unei bătălii navale între englezi și olandezi. De îndată ce bubuiturile de tun s-au îndepărtat încep o discuție asupra artei dramatice. În centrul dezbaterii: teatrul englez și teatrul francez cu trăsăturile caracteristice și meritele fiecăruia. În acest cadru, autorul ne înfățișează concepția proprie asupra compoziției dramatice. E un doocument cu atît mai interesant, mai autentic, cu cît a fost elaborat pe baza unei experiențe certe, după ce poetul scrisese și verificase pe scenă cinci din piesele sale. Găsim în el nu o mentalitate prezumțioasă, cantonată într-un număr de opinii fixe, ci un spirit activ, preocupat să găsească sensuri noi și să le coroboreze cu cele consacrate. Putem urmări evoluția preferinței lui de la Ben Jonson la Shakespeare, ideile extrase din meditațiile sale asupra scrierilor lui Boileau, Le Bossu, Corneille, Racine și Molière, precum și ecourile unor frămîntări contemporane din sînul artei naționale engleze în năzuința acesteia de regenerare.

Dryden stimează și admiră teatrul francez. E un sentiment profund, influențîndu-i deopotrivă și gîndirea. Cere ca noua creație de teatru să respecte „regulile". Cele trei unități reprezintă condiții fundamentale. Le consideră nu edicte abstracte ale minții, ci situații izvorînd din indicațiile naturii. Are impresia că în tragicomedia engleză s-au debitat și s-au perpetuat mai multe absurdități decît în oricare alt teatru al lumii. Se impune eliminarea lor; în această privință, modelul francez poate fi dătător de măsură. Teatrul englez trebuie să renunțe la excese și la intrigile lui complicate; în locul acestora, i recomandă să aleagă simplitatea, să dea acțiunilor deznodăminte limpezi și definite, să încadreze evenimentele într-un decor scenic adecvat.

În 1672, pentru a răspunde obiecțiilor suscitate de aceste idei, poetul întocmește un post-scriptum: *Essay on the Dramatic Poetry of the last Age* (Încercare asupra poeziei dramatice din ultima vreme). Apărîndu-și sistemul, introduce în dezbatere priviri asupra lui Horațiu, Vergiliu, Shakespeare, Fletcher și Ben Jonson. Subliniază superioritatea artei contemporane față de cea din trecut. Referindu-se la două piese de Shakespeare *(Măsură pentru măsură* și *Poveste de iarnă)* va demonstra că în dicțiunea lor „vulgară" — înțelegînd prin aceasta bogăție stilistică, spontaneitate, popularitate, acord natural cu gusturile comune — există defecte și inadvertențe.

Cîțiva ani mai tîrziu (1679), ca prefață la adaptarea lui după *Troilus și Cresida*, Dryden scrie studiul: *The Grounds of Criticism in Tragedy* (Temeiurile criticii pentru tragedie). Poetul înțelege să rămînă credincios doctrinei lui Aristotel, așa cum aceasta se reflectă în Franța prin scrierile lui Le Bossu *(Parallèle de la philosophie d'Aristote et de Descartes)* și René Rapin *(Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes)* iar în Anglia prin acele ale lui Thomas Rymer *(A View of the Tragedies of the last Age)*. Totodată ar vrea să se găsească o punte de legătură între această doctrină și tehnica elisabetanilor. Apropierea de Shakespeare se accentuează; curînd va deveni integrală, căpătînd proporții de program și sistem. Dryden acum privește problema cu o pătrundere nouă și cu un mai pronunțat simț al nuanțelor. Respinge ideea că între clasicism și Shakespeare ar exista o prăpastie. Stabilind superioritatea acestuia față de Fletcher și Ben Jonson, consideră că iregularitățile din opera lui se ex-

https://biblioteca-digitala.ro

plică prin condițiile epocii în care a fost scrisă. Shakespeare nu analizează; în schimb intuiește, căpătînd astfel o mai ascuțită pătrundere a sufletului omenesc și implicit o mai mare putere de a crea caractere. Un clasicism lărgit cu acel simț profund al vieții ce se desprinde tot timpul din dramele shakespeariene: iată — după Dryden — soluția ideală către care tragedia engleză își îndreaptă de două decenii încoace eforturile.

Celelalte prefețe sînt mai puțin caracteristice. Într-una însă, aceea la *Don Sebastian*, se află o precizare interesantă: „amestecul de tragic și comic constituie o necesitate a spiritului englez".

În graficul gîndirii lui Dryden găsim fluctuații și contraziceri.

La început va sublinia superioritatea sistemului francez. Aici acțiunea rămîne mereu în lumină; spre ea converg toate detaliile ce se ivesc și s-ar putea ivi în cursul conflictului; în „tragicomedia" engleză, dimpotrivă, elementele lăturalnice sau adăugate o pot înăbuși. Textual: „...un alt avantaj al francezilor asupra noastră ca și asupra spaniolilor este acela că nu iau dintr-o povestire decît ceea ce este necesar acțiunii, fără să se încarce cu o seamă de incidente subalterne lipsite de legătură între ele..."; sau: „...caracterele personajelor în piesele franceze pot fi urmărite pînă la deznodămînt, unde se pot încă afirma printr-un incident nou; în piesele engleze, dimpotrivă, găsim personaje care se schimbă neașteptat de la un moment la altul, fără motiv plauzibil și adesea chiar în situații cînd acest motiv ar fi trebuit să aibă un rezultat cu totul diferit..." *(An Essay of Dramatic Poesy)*. În destule momente se pronunță despre poeții naționali, chiar de primă mînă, cu asprime. „...Dacă ne-am opri asupra pieselor lui Shakespeare, am putea constata că acestea sînt mai degrabă niște cronici care restrîng în reprezentații de două ore evenimente petrecute pe întinderi de treizeci sau patruzeci de ani, reducînd totul la un fel de miniatură fără perspectivă, nu agreabilă cum ne-am fi așteptat, ci mai degrabă ridicolă". Lui Ben Jonson îi obiectează: „...Jonson însuși, în *Seian* și în *Catilina*, lăsîndu-se prins de această prejudecată, a amestecat tragedia cu comedia..."

Tot Dryden, mai tîrziu, revine cu avînt și simpatie spre iregularitatea dramei engleze. Găsește că totuși Corneille nu are dreptate; în schimb îi va elogia pe englezi (Shakespeare, Fletcher, Ben Jonson) cu însuflețire. „Prețuiesc modelele compoziției îngrijite, dar admir pe Shakespeare." Afirmă că în operele engleze regulile se înscriu în substanța lor. Nu era nevoie — afirmă mai departe — ca poeții să le afle din doctrină; le-au găsit prin intuiția lor naturală, desfășurîndu-și în libertate inteligența artistică, geniul propriu.

În eseurile lui critice, tot ca un semn de influență franceză, Dryden își manifestă preferința pentru versul rimat; punîndu-i în lumină superioritatea artistică pledează pentru generalizarea lui în creația de teatru. Nu impune nimic dogmatic; își însoțește recomandarea de justificări și explicații. Precizează că înaintașii nu resimțeau nevoia rimei; dacă azi o socotim necesară, este pentru că vrem să ne stăpînim emoția, cuprinzînd-o într-o artă mai gîndită, mai conștientă, mai lucrată. Prin introducerea rimei nu înseamnă că s-ar renunța la varierea ritmului; oricum poeților le rămîne libertatea să combine diferitele forme prozodice și să facă întreruperi la jumătatea versurilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Sfatul dat de Dryden a făcut şcoală. Îl vor urma cu interes şi docilitate, autori ca Sedley, Crowne, Settle, Otway, Lee ş.a. Semnalul a fost dat de Dryden prin *The Conquest of Granada*. Curînd va deveni semn distinctiv, trăsătură caracteristică, pentru toate aşa-numitele „piese eroice" *(heroic plays)*. În primul moment iniţiativa a trezit proteste; dar acestea vor fi înfrînte repede, nu doar prin adeziunea spiritelor instruite, ci şi prin aceea a publicului obişnuit care începea să găsească în bogăţia şi muzicalitatea rimei o delectare încă nebănuită.

Revenim la inconsecvenţele şi contradicţiile lui Dryden. Întocmai ca în ideile lui teoretice apar şi în creaţia lui ca autor. *Cleomenes*, scrisă în 1692, are linia, puritatea şi nobleţea tragediilor din repertoriul francez; cu un an înainte însă în *King Arthur*, aproape că nu făcuse altceva decît să se supună gustului vulgar. Teoretic exalta pe Shakespeare; practic opera în piesele lui diferite remanieri, unele din acestea — de exemplu în *Troilus şi Cresida* — putînd să pară de-a dreptul impietante ori ireverenţioase. Sînt oscilaţii, incontestabil; nu este însă cazul ca asupra lor să venim cu rechizitorii.

Faptele trebuie interpretate. Avem de-a face, propriu-zis, nu cu un spirit care se dezice, ci cu unul care caută. Mai precis: căutări în sine ca şi căutări în datele şi criteriile epocii.

Între 1675 şi 1680, ca reflectare a evenimentelor din ţară, în literatură începea să bată un vînt de renaştere a spiritului naţional. Nici o concepţie nouă nu ar avea dreptul să strivească tradiţia engleză. Există un instinct profund al naţiunii care oricum trebuie apărat, respectat şi lăsat a-şi îndeplini mai departe funcţiunea. Puritanismul, într-adevăr, se rătăcise în excese, din care cauză pierduse busola realităţii; totuşi ceva din spiritul lui — să spunem: o anume nevoie de mai mult adevăr sufletesc, de reviriment moral — rămăsese în aer şi îşi dobîndea acum un înţeles mai deplin. Împotriva lui Carol al II-lea opoziţia se accentuează; e vorba şi de politica lui, şi de modul său particular de viaţă. Sferele anglicane dau semne de nelinişte; îngrijorarea lor va găsi ecou şi într-o întinsă parte a opiniei publice. Există temeri, îndoieli şi suspiciuni cu privire la intenţiile lui Ludovic al XIV-lea; stăruie întrebarea dacă atitudinea coroanei britanice nu înseamnă subordonare faţă de monarhul francez. Cît priveşte publicul mare, acesta, obosit de modele, fastul şi manifestările carnavaleşti ale epocii, ar vrea să vadă instituindu-se o atmosferă de mai multă sobrietate, cu întoarceri la formele şi tradiţiile spiritului naţional.

Ecouri ale acestor frămîntări din viaţa publică aveau să răzbată şi în literatură. Dryden, seismograf sensibil al epocii, le înregistrează pe toate. Forma veche pare depăşită; alta nouă care să-i ia locul nu s-a constituit încă. Pus în faţa acestor două serii de realităţi, poetul ar vrea să le cuprindă deopotrivă. Îşi dă seama că poezia engleză avea nevoie de o regenerare. Au apărut în ea semne de îmbătrînire, de oboseală, de anume descumpăniri intime, chiar de alunecări în deznădejde, pentru a căror remediere s-ar impune un curaj aproape revoluţionar. Se întreabă dacă stilul şi concepţia literară care s-au constituit în Franţa nu reprezintă o formă de regenerare a spiritului latin, aflat acum în situaţia de a descoperi în sine noi puteri de creaţie. Sînt fenomene asupra cărora socoteşte că mentalitatea engleză nu ar trebui să rămînă indiferentă. Pe anume corzi ale inimii sale

https://biblioteca-digitala.ro

vibrau melodii ale trecutului; prin altele se simțea cîștigat, cîteodată aproape cu fascinație, de școala franceză. Era firesc deci ca între aceste două trăsături să caute punți de legătură. În sinea sa dorea ca între regulile formulate de Aristotel și creația mai liberă a lui Shakespeare, sau ca între comediile lui Fletcher și comediile lui Molière să nu mai stăruie impresia de despărțire, ci să se producă o apropiere.

S-a spus că prefețele-studii scrise de Dryden ar interesa doar ca dezbatere asupra tehnicii literare. E o judecată parțială; de fapt intrau în joc și alte laturi. Pe lîngă partea de destăinuire proprie în care putem urmări formarea celui mai reprezentativ spirit literar al epocii, studiile în chestiune alcătuiesc și un complex de încercări critice și filozofice trecînd prin prisma procesului dramatic toată mișcarea spirituală a epocii. În această privință le sînt atribuite calități de pionierat.

A dat la iveală o operă dramatică întinsă: douăzeci și cinci de piese, tragedii și comedii. Prima sa manieră îl apropie de elisabetani. Poetul urmărește să producă impresie de grandoare, să pună în acțiune evenimente de răsunet, să surprindă prin demonstrații supraumane. Solicită imaginația spectatorilor și îi emoționează, nu într-o notă profundă care să fie urmată de îngîndurări și sentimente stăruitoare, ci mai mult printr-o tensiune de moment. Situațiile pe care le urcă pe scenă au măreție, nu și căldură; eroismul personajelor se înscrie în demonstrații largi, nu însă și într-o umanitate străbătută de mari fioruri.

A debutat în teatru în 1663 cu piesa *The Wild Gallant* (Galantul extravagant). Au urmat la scurte intervale: *The Rival Ladies* (Doamnele rivale), *The Indian Queen* (Regina indiană), în colaborare cu Robert Howard, *The Indian Emperor* (Împăratul indian). În genere nu au avut succes; este o perioadă în care Dryden se apropie de teatrul francez fără a sesiza îndeajuns cum putea să-i evite defectele și să-i adapteze calitățile în spirit britanic. În *The Maiden Queen* (Regina virgină, 1667) a introdus după sistemul francez versul rimat; încercarea, în măsura în care răsturna o mare tradiție engleză, a contrariat. Împreună cu D'Avenant a dat la iveală o versiune modificată a *Furtunii* lui Shakespeare; posteritatea — am putea spune — nu le-a iertat această inițiativă.

De la aceste încercări, Dryden a trecut la piesele de declamație grandioasă și mai corespunzătoare modelului francez, cunoscute sub denumirea generală de „piese eroice". Tonul, în această privință, l-a dat *The Conquest of Granada* (Cucerirea Granadei), apărută în 1670.

În centrul acestei drame se află un episod din luptele creștinilor cu maurii. Eroul este un tînăr necunoscut, Almanzor, plin de curaj și hotărîre. Regele ar vrea să-l pedepsească pentru că în luptă i-a ucis pe unul din cavalerii săi favoriți. Intervine pentru a-l salva fratele regelui. Urmează evenimente stufoase, încărcate de surprize. Vom afla în cursul lor că necunoscutul era fiul ducelui de Arcos, adică fiul aceluia în care primise ordin să lovească. O brățară pe care tînărul maur o purta ca talisman a mijlocit recunoașterea. O dată cetatea cucerită, va deveni un supus devotat al monarhilor Ferdinand și Isabela care îi dau încuviințarea să ia în căsătorie pe văduva sultanului.

Aureng-Zebe (1675) se află pe o linie asemănătoare. Subiectul are puncte de apropiere cu cel din *Fedra* lui Seneca și a lui Racine. De Aureng-Zebe s-a îndrăgostit Nourmahal, mama sa vitregă; din răzbunare pentru că s-a

https://biblioteca-digitala.ro

văzut respinsă îl denunţă împăratului. Situaţia lui Aureng-Zebe este aceea a lui Ipolit între Teseu şi Fedra. Nourmahal, natură pe cît de pasională pe atît de stăruitoare, îşi reînnoieşte necontenit tentativa, de fiecare dată cu argumente împingîndu-şi îndrăzneala pînă spre forme de cinism. De ce atîtea ezitări şi scrupule, din moment ce toate bucuriile vieţii se contopesc într-una singură? De ce să ne fie teamă de viaţă cînd ştim că, indiferent cine sînt primii îndrăgostiţi, a doua pereche au fost un frate şi o soră? „Amestecul în iubire — îi va striga Nourmahal — este legea generală a naturii" (*Promiscious love is Nature's general law*, actul IV, sc. 1).

Menţionăm încă în şirul tragediilor: *The Royal Martyr* (1672), *All for Love* (Totul pentru iubire, 1678) în care poetul preia de la Shakespeare episodul Antoniu-Cleopatra, *Don Sebastian*, *King of Portugal* (1689), *The Duke of Guise*, intrigă amoroasă cu epilog tragic, scrisă în colaborare cu Nathaniel Lee. Toate sînt străbătute de o ideologie aristocratică; în genere, ideea monarhică e pusă în valoare; în scara sentimentelor, dragostea şi onoarea ocupă primul plan. Situaţiile se repetă. Adesea eroismul din ele constă în fapte de suprafaţă, fără fervori morale. Eroii seamănă unii cu alţii; au aceleaşi porniri, aceleaşi reacţii. Calităţile lor nu ajung să ne emoţioneze profund tulburîndu-ne prin frămîntarea lor umană; sînt ori prea vanitoase, ori se dezlănţuie prea mult. Produc efecte puternice fără ca totuşi să împiedice o anume impresie de monotonie. Avem de-a face mai mult cu succesiuni de incidente şi întîmplări decît cu afirmarea de caractere. Sonoritatea versurilor ca şi ceremoniile aduse pe scenă au somptuozitate, rămîne însă o notă de artificial pe care toată această strălucire nu izbuteşte s-o acopere.

Se spune că Dryden a luat hotărîrea să scrie şi comedii după ce Buckingham[1] şi Rochester, poeţi de curte, i-au fi ironizat încercarea de a scrie tragedii în versuri. Faptul e discutabil; de altminteri chiar fiind real, nu ar prezenta însemnătate. Ca număr, comediile sînt mai puţine. Găsim în ele intrigi complicate şi mulţimi întregi de *quiproquo*-uri menite să provoace rîsul publicului obişnuit. Apare în mod vizibil un spirit de concesie ori de abatere de la linia mai clasică pe care poetul şi-o impusese în tragedie.

Marriage à la Mode (Căsătorie la modă, 1672), dedicată contelui de Rochester, denotă prin titlul ei francez o intenţie de satiră la adresa moravurilor de la curtea lui Carol al II-lea. *Amphitryon* (1690) este imitată după Plaut şi Molière.

Ne oprim ca indicaţie generală asupra comediei *The Assignation, or Love in a Nunnery* (Întîlnirea sau Dragoste la mănăstire). Caracteristicele ei — episoade numeroase, aplecări libertine, comic uşor — apar deopotrivă şi în alte comedii.

Acţiunea se petrece la Roma. Are în ea o notă îndrăzneaţă, cu insinuări şi nuanţe de scandal. Lucreţia a intrat la mănăstire să-şi facă noviciatul; din cînd în cînd însă încearcă escapade vesele. O însoţeşte o călugăriţă confirmată, amatoare deopotrivă de prilejuri amuzante. La un bal mascat de Lucreţia se îndrăgostesc dintr-o dată ducele de Mantua şi fiul său Frederic. Un timp, din această cauză îşi vor fi duşmani de moarte. Au loc şi alte îndră-

[1] În *The Rehearsal* (Repetiţia), comedie cu caracter burlesc, în persoana ridicolă a lui Bayes, Buckingham l-a figurat de fapt pe Dryden.

https://biblioteca-digitala.ro

gostiri, de asemenea intempestive, capricioase: pajul lui Frederic și călugărița însoțitoare, doi gentilomi aventuroși și două nepoate ale guvernatorului. Peripețiile se înmulțesc; se petrec confundări de persoane și de situații lăsînd impresia că nimeni nu ar mai putea să le descurce vreodată. Un valet meloman cu intervențiile lui nenumărate provoacă *quiproquo*-uri hilariante. Locul obișnuit al întîlnirilor nocturne este grădina mănăstirii în care Elvira își făcea noviciatul. Superioara, pentru a evita scandalul, mijlocește ca îndrăgostiții să-și capete iubitele. Între timp, o altă călugăriță începuse să se prindă sufletește de pajul Ascanio.

În *The Spanish Friar* (Călugărul spaniol), comicul e realizat cu mai multă discreție și cu mai mult studiu psihologic. Găsim aici povestea unei seducții amoroase în cadru aragonez, cu mult colorit spaniol în manieră romanțioasă.

Tînărul colonel Lorenzo s-a îndrăgostit năprasnic de frumoasa doña Elvira pe care a întîlnit-o pe o piață din Saragosa. Într-un schimb galant de cuvinte află că soțul Elvirei este bătrîn, zgîrcit și gelos. Se destăinuie, cu accente ireverențioase la adresa fericiților seniorului Gomez, bancherul său. Dar acesta era tocmai soțul căruia Elvira refuzase să-i divulge numele. Rivalii acum își declară război. Bancherul interzice tînărului să-i mai treacă pragul casei. Va intra în joc Domenico, duhovnicul respectat al Elvirei. Acesta are destulă abilitate pentru a-l introduce pe Lorenzo în preajma femeii iubite fără a trezi suspiciunea soțului. Rămași singuri, Lorenzo și Elvira vor susține un dialog spiritual, capricios, șăgalnic, împletit cu reticențe și promisiuni. Cînd Lorenzo, puțin iritat, spune: „Cum, doamnă, m-ați invitat la un ospăț și îmi propovăduiți cumpătarea?!“ — Elvira îi răspunde semnificativ: „Nu, scumpul meu colonel, dar lasă-mă să fiu cum cred că e mai bine, iar la ospățul despre care vorbești, nu-mi cere prea degrabă desertul...“

Personajul principal, călugărul Domenico, e bine conturat. Îi avem portretul fizic în descrierea făcută de pajul Ascanio: „Destul de mare și de rotund pentru a fi chiar papă; fălcile lui sînt atît de roșii, încît parcă ar fi un cocoș de India; pîntecele său imens pășește înainte cu solemnitate; pe scurt, un adevărat butoi de credință“. Disimulează cu meșteșug, mînuiește argumentul cu abilitate; știe să încheie tranzacția fără s-o numească; dă formă pioasă unor intenții cît se poate de profane. Cine ar spune că pungile cu galbeni ale colonelului nu sînt destinate unor opere de caritate și că toată fapta călugărului nu reiese din gînduri creștinești? În mișcările sale ce par îngreunate de veșmintele călugărești ascunde agilități ca de valet; golește paharele unul după altul însoțind faptul de gesturi hieratice; își învăluie cupiditatea în mișcări și cuvinte onctuoase; își practică perfidia cu plăcere, cu voluptatea cinică a unui degustător. În felul cum își negociază sfinția are puncte comune cu fra Timoteo din *Mătrăguna* lui Machiavelli; alte trăsături fac din el un strămoș al lui Don Basilio din comedia lui Beaumarchais.

Teatrul lui Dryden, mai cu seamă cel tragic, nu ar mai putea să aibă pe scenele de azi o viață ca aceea pe care a înregistrat-o în epocă. Ne gîndim anume la partea lui de retorism, de sonoritate, de solemnitate prelungită, de afectare în expresia artistică, toate acestea cu repercusiuni și asupra

https://biblioteca-digitala.ro

caracterelor, construite adesea mai mult cu elemente extrase din voinţa autorului decît din observarea vieţii.

Nu o dată între ceea ce anunţa teoretic şi practica sa de teatru Dryden s-a contrazis. Dintre argumentele sale, unul trebuie luat cu deosebire în seamă. Publicul britanic nu era dispus să primească piese de teatru compuse în stil de regularitate dramatică; îl interesa în special ca pe scenă să i se reprezinte situaţii puternice, intense, să fie zguduit prin evenimente neaşteptate, să se simtă dominat temperamental, nu obligat la reflecţie şi interiorizare.

Indiferent de obiecţiile ce i s-au adus, Dryden e în teatrul englez un deschizător de drumuri. Aparent a continuat tradiţia începută de Beaumont, Fletcher, Webster ş.a.; în realitate nu s-a depărtat niciodată de fundamentul shakespearian. Exista tendinţa ca stilul Renaşterii să se reverse în baroc şi manierism. Preluînd barocul, Dryden încearcă să-l clasicizeze. O seamă de contemporani i-au urmat exemplul. Studiile introductive la piesele sale sînt documente care rămîn; există în ele neputînd fi puse la îndoială atît un sentiment naţional cît şi unul european. Poetul denotă nobleţe şi generozitate. S-a străduit mai mult decît alţii să ferească scena de libertinajul şi licenţiozitatea epocii. Imaginaţia lui ţinteşte departe, are zborul înalt; a izbutit să propage o contagiune superioară de strălucire şi frumuseţe a vieţii, de vibrare morală. Notăm deopotrivă năzuinţa lui spre un stil limpede, ordonat, concis, cu un pitoresc rezultînd şi prin conţinere, nu doar prin revărsări şi frenezie.

Teatrul lui Dryden, de fapt, este eclectic. Poate părea criticabil printr-o anume lipsă de sudură între cele două curente de idei care îl stăpîneau. Ne interesează însă partea lui meritorie prin încercarea de a regenera o atmosferă îmbătrînită, producînd pe plan naţional o sinteză între barocul elisabetan şi clasicismul francez şi opunînd anarhiei artistice din perioada Restauraţiei o frînă a măsurii, a bunului-gust, a regulilor clasice.

7. Thomas Otway

În epoca sa, Thomas Otway (1652—1683) este scriitorul care a păstrat mai bine decît alţii forţa dramatică a elisabetanilor. Se numără printre inteligenţele superioare ale timpului. Şi-a părăsit studiile începute într-un colegiu de la Oxford pentru a se dedica teatrului. Debutează ca actor, dar fără succes. Ca autor va fi mai fericit; materialmente continuă totuşi să se zbată în sărăcie. La îndemnul contelui de Plymouth, protectorul său, se înrolează ca militar şi ia parte la campania din Flandra. Curînd însă va fi scos din armată pe motiv de inconduită morală. Revine în teatru, atras şi de actriţa Barry. Cîteva din piesele sale vor repurta succese apreciabile. Continuă însă a duce o viaţă neregulată, din care cauză este asaltat şi chinuit de creditori. Şi-a încheiat viaţa în mizerie. Dintre cei care îl admirau, aproape nimeni nu i-a sărit într-ajutor, în frunte cu regele, ducele şi ducesa de York, contele de Dorset şi ducesa de Portsmouth, cărora altădată le dedicase versuri. Un caz de ingratitudine vecin cu acelea care au întunecat viaţa lui Gil Vicente, Camões, Cervantes şi Torquato Tasso.

https://biblioteca-digitala.ro

Otway e capricios, inegal, neatent, am putea spune și nedrept, în primul rînd cu el însuși, întrucît așa cum și-a risipit ființa fizică și-o risipea și pe cea spirituală. Nu-și cunoaște adevăratele posibilități; de aceea nici nu le-a adîncit îndeajuns. Oarecum opera lui rămîne la marginea a ceea ce ar fi putut să fie cu adevărat. E un suflet gata oricînd să se aprindă. Corzile sentimentului și ale pasiunii vibrează neîncetat. Pare mai leagat de barocul elisabetan decît de raționalismul epocii sale, încercînd totuși ca între aceste două trăsături dominante să producă o apropiere. Ar vrea să evite tonul declamatoriu, solemnitatea rece, convenția tragică; însă din cauza firii sale nestăpînite nu va reuși decît în parte.

A resimțit influența francezilor; pînă la un punct i-a și imitat. Notăm în această privință două adaptări: *Titus and Berenice* (1677) după Racine și *The Cheats of Scapin* (Vicleniile lui Scapin, 1677). S-a preocupat să-și însușească procedeele clasicilor în ce privește disciplina intelectuală, progresiunea evenimentelor și gradarea pasiunilor. Dar pe măsură ce va înainta în definirea și stăpînirea mijloacelor lui artistice, modelul hotărîtor devine Shakespeare. S-a spus că în dramele lui Otway spiritul Renașterii și-ar fi trăit ultima lui zvîcnire.

Prima manifestare ca poet tragic a avut loc în 1675, cu *Alcibiades*. După un an (1676) a urmat *Don Carlos*, care i-a fixat de fapt întîia reputație.

O bună parte a criticii privește această piesă cu rezerve, deși contemporanii i-au făcut o primire strălucită. E posibil ca această primire se să fi datorat și interpretării lui Betterton, marele actor al vremii.

În centrul acțiunii se află cutremurarea lui Filip al II-lea bănuind că fiul său don Carlos i-a sedus soția, pe regina Elisabeta de Valois. Se dă în el o luptă dureroasă între sentimentul de tată și gelozia ca bărbat. Nu izbutește să se apere împotriva intrigii satanice țesută de curtenii interesați să piardă pe infante și pe regină. Regele ordonă pedepsirea presupușilor vinovați. Regina moare otrăvită; don Carlos se sinucide. Curînd se va afla că erau inocenți. Pe cadavrele lor regele își dă seama în ce măsură cruzimea, pornirile nestăpînite, despotismul și neputința de a distinge între intrigă și adevăr l-au împins la crimă.

Personajele sînt construite cu siguranță. Regele e intolerant; nu-i lipsește însă unda aceea de umanitate capabilă să-i dea putere tragică. Recunoaște că și-a pedepsit fiul cu asprime lăsîndu-se pradă calomniilor. Regretă pornirea lui răzbunătoare. Are cuvinte de pocăință, implorînd parcă posterității puțină clemență: „Neron împăratul și-a ucis mama; eu l-am întrecut în cruzime. Am ucis o soție credincioasă și un fiu inocent!“ Don Carlos este un prinț înzestrat cu virtuți fizice și morale. În cugetul reginei Elisabeta se încrucișează sentimente nobile: căldură, demnitate, rezistență morală în fața calomniilor, simțul datoriei, curaj în fața morții, putere de a ierta. Ruy Gomez își conduce acțiunea de intrigant cu perfidii și cruzimi demonice amintind pe acelea ale lui Iago. Nu există un indiciu că Schiller, în drama lui cu același nume, s-ar fi inspirat din opera poetului englez. Totuși adesea critica le-a privit în paralelă. Amîndouă, de exemplu, pun în lumină firea generoasă și devotată a marchizului de Posa. Există părerea că în drama lui Otway personajul ar fi mai autentic decît în aceea a lui Schiller; primul vedea în el un personaj al vremii devotat infantelui său, pe cînd cel de al doilea va compune cu criterii iluministe un filozof teoretizant

https://biblioteca-digitala.ro

în spiritul universităţilor germane. Sub pana lui Otway, principesa Eboli nu are jocul felin pe care avea să i-l atribuie mai tîrziu poetul german. E totuşi un personaj pregnant prin felul cum îşi justifică faptele şi îşi practică cinismul. Nu are nuanţe, dar impune prin francheţe. Pentru soţul ei nu nutreşte vreun respect; regretă că i-a sacrificat tinereţea: „ornamente risipite inutil pentru a înfrumuseţa un mormînt".

The Orphan or the Unhappy Marriage (Orfana sau Căsătorie nefericită, 1680), este o tragedie burgheză cu subiectul luat dintr-o carte obscură: *English Adventures* de Brandon. În concepţia ca şi în compoziţia ei recunoaştem deopotrivă supravieţuiri din fondul dramatic naţional şi aplicări ale regulilor clasice din teatrul francez. Acţiunea se petrece în acelaşi loc, un castel; durata nu depăşeşte cele douăzeci şi patru ore ale unităţii de timp. În destule momente autorul alunecă în dezvoltări retorice; totuşi episoadele de rezistenţă ale acţiunii sînt înfăţişate cu simplitate şi naturaleţe.

Fraţii Castalio şi Polydore sînt îndrăgostiţi de Monimia, orfană crescută de mică în casa lor. Polydore a surprins un semn făcut de Monimia fratelui său. Substituindu-se acestuia se strecoară noaptea în camera fetei. A doua zi, cutremurat, află că a comis o ignominie. Castalio şi Monimia erau căsătoriţi în secret. Cei doi fraţi se iubeau cu adevărat. Vinovatul îşi va da moartea. Ia otravă şi Monimia. Ultimele ei cuvinte le adresează soţului: „Cînd nu voi mai fi — şi clipa e aproape — să nu spui despre mine decît lucruri bune. Dacă totuşi se vor găsi din aceia care ar vrea să-mi mînjească onoarea, fă aşa ca să biruie dreptatea, aceasta în amintirea unei făpturi nefericite pe care prin iubirea ta ai cinstit-o!"

Piesa cuprinde un dramatism intens, susţinut prin stări emotive şi dezbateri morale. De regula clasică, aceea ca eroul tragic să inspire milă şi teroare, Otway este în generaţia lui scriitorul care s-a apropiat cel mai mult.

În epocă, rolul Monimiei a fost interpretat cu strălucire de Mrs. Barry, actriţa pentru care poetul a simţit o nefericită pasiune.

Adevărata vigoare a spiritului lui Otway ni se revelează în *Venice Preserved, or a Plot Discovered* (Veneţia salvată sau Complotul descoperit). Piesa a văzut lumina zilei doar cîteva luni înainte de moartea poetului. Subiectul este luat din nuvela istorică *La Conjuration de Venise* (în ediţia din 1674: *Conjuration des Espagnols contre la République de Venise*), capodopera abatelui César Vichard de Saint-Réal. Imaginaţia poetului l-a înfrumuseţat, dîndu-i pitoresc, însufleţire şi respiraţie dramatică.

Jaffier şi Pierre, primul un nobil scăpătat, celălalt căpitan de mercenari nemulţumit, îşi sînt prieteni. Jaffier a răpit-o pe Belvidera; s-a căsătorit cu ea fără încuviinţarea tatălui, senatorul Priuli. O adoră; pentru a-i întreţine luxul s-a ruinat. Celălalt e îndrăgostit de fermecătoarea Aquilina, pe care însă un senator bătrîn desfrînat a ademenit-o cu banii lui.

Se întîlnesc în port după ce nu se mai văzuseră multă vreme. Fiecare poartă în suflet o povară. Îşi împărtăşesc impresii despre viaţă, oameni, onestitate într-o notă de ironie amară. „De unde poate oare să pornească această virtute cu atîtea blesteme în ea — întreabă Jaffier — pe care o numim onestitate?" Reflecţiile lui Pierre denotă tot atîta dezamăgire: „în lume nu se poate fără contraste"; „...oamenii oneşti sînt o pernă moale, plăcută, pe care tîlharii adorm liniştiţi şi se îngraşă..."

https://biblioteca-digitala.ro

Pierre îl îndeamnă să fie alături de el într-o acțiune de pedepsire a nobililor veneția. Argumentul lui răsună sentențios: „Șobolanii se refugiază în găurile lor; cîinii cînd sînt turbați aleargă; omul are pentru amărăciunile lui un remediu mai nobil: răzbunarea". Jaffier consimte cu gîndul că astfel ar putea să asigure Belviderei o viață de lux. Conspirația în care intră își propunea să răstoarne pe patricieni și să instituie la Veneția un guvern popular. Se fac jurăminte solemne; conjurații își iau angajamente stricte; din umbră, ducele de Bedmar, ambasadorul Spaniei, finanțează mișcarea și procură mercenari.

Jaffier o lasă pe Belvidera ca ostatecă la Renault, șeful conjuraților. Acesta o insultă; revoltat, Jaffier îi încredințează secretul. Printre senatorii care urmau să fie uciși se află și tatăl ei. Făcînd apel la onoarea și sentimentele lui ca om, punîndu-i în față urîțenia actului de trădare, vorbindu-i stăruitor cu argumente de pe o gamă mergînd de la asprime pînă la patetic, îl înduplecă să divulge complotul senatului. Pentru moment, acesta oferă condiții de amnistie; dar de îndată ce conjurații vor fi prinși, senatul, trădînd promisiunea făcută, îi condamnă la moarte. Belvidera izbutește să-l scape pe Jaffier.

Confruntarea dintre cei doi prieteni e dramatică. Pierre, aflînd din gura lui Jaffier că a trădat, îi strigă: „Acum e limpede. Veneția și-a pierdut libertatea—eu, viața. Ajunge! Adio!" Pierre îl pălmuiește; Jaffier îi răspunde: „Aveai pumnalul; nu socotești că el ți-ar fi putut da mai multă dreptate?"

Se fac pregătiri pentru supliciu. Jaffier se apropie de Pierre și schimbă cu acesta cîteva cuvinte în taină. În clipa cînd călăii urmau să intre în funcțiune, cu un gest fulgerător, Jaffier scoate pumnalul și-l înfige în inima condamnatului. Cu ultima lui suflare acesta îi mulțumește; sînt din nou prieteni. Adresîndu-se senatorilor încă uluiți de cele întîmplate, le spune: „Iată, senatori blestemați, în ce fel am înțeles să fac o libațiune cu sîngele pe care îl vărsați; acuma am să-i îngroș valurile și cu al meu!" Întorcîndu-și pumnalul cu un gest la fel de hotărît se străpunge.

Piesa e construită și condusă cu siguranță. Pateticul din ea rezultă din zguduiri adevărate și dintr-o gradare bine gîndită a situațiilor. Acțiunea se desfășoară cu fermitate, în mod concentrat, prin episoade capabile să justifice catastrofa finală. Caracterele au profunzime; în fața împrejurărilor vin cu reacții din interior, nu cu emoții de suprafață. Sentimentele dominante au complexitate; descriu o tragedie a iubirii în continuă îmbinare cu una a prieteniei. Și una și cealaltă apar într-o lumină morală capabilă să le confere umanitate și noblețe. Declamația se menține în limite posibile; punctează momentele de culme ale acțiunii fără ca în ansamblul dramei să tulbure desfășurarea intensă și susținută a dialogului. Linia dramatică decurge cu demnitate. Se înscrie într-o atmosferă gravă în care viața răsună cu accente pătrunzătoare. Alături de asprimi și dureri născute din nestăpînirile ființei umane resimțim și fatalități situate dincolo de puterile noastre. Ni se transmite un sentiment de tristețe îngîndurată; deslușim în această dramă și o stare de spirit aparte, izvorîtă din viața chinuită și sfîșiată înainte de vreme a poetului.

https://biblioteca-digitala.ro

8. Alţi reprezentanţi ai genului tragic: Lee, Southerne, Crowne.

Amintim mai întîi pe Nathaniel Lee (1653?-1692). În genere a avut o viaţă tristă. Şi-a părăsit familia şi studiile pentru a intra în teatru. Ca actor a eşuat; ca autor s-a impus. O zdruncinare a minţii l-a ţintuit în ospiciul de la Bedlam timp de patru ani. După o relativă însănătoşire a mai trăit puţin. Ca fire, ca mentalitate, mai ales ca dezordine fizică de viaţă seamănă cu Marlowe. Spre sfîrşit nu-şi mai cîştiga existenţa; trăia din caritatea prietenilor şi a camarazilor de teatru.

A scris unsprezece tragedii. Resimţea cu putere influenţa literaturii clasice, ştia însă ca în cuprinsul acesteia să procedeze cu discernămînt, păstrîndu-şi libertatea proprie. Prima notorietate i-au adus-o piesele *Gloriana* (1676) şi *Sophonisba*. S-a înscris printre autorii de frunte ai epocii cu tragedia *The Rival Queens, or the Death of Alexander the Great* (Reginele rivale sau Moartea lui Alexandru cel Mare, 1677), remarcabilă ca sinceritate, căldură şi putere pasională. *Lucius Junius Brutus, the Father of his Country* (Brutus, părintele ţării sale, 1681) i-a fost interzisă de cenzură pe motiv că prin personajul Tarquinius, un minor sufleteşte şi un imoral, ar fi făcut aluzii la persoana şi domnia regelui Carol al II-lea. *The Duke of Guise* (1682), scrisă în colaborare cu Dryden, a trezit de asemeni polemici politice; s-a spus că personajul principal al dramei ar fi pus în cauză pe ducele de York. Îl interesau toate epocile istoriei: *Theodosius, or the Force of Love* (Teodosie sau puterea iubirii, 1680) dezvoltă un subiect medieval; *Cesar Borgia* (1680) ne poartă în ambianţa Renaşterii italiene. În colaborare cu Dryden — între cei doi poeţi existau strînse afinităţi sufleteşti şi artistice — a dat la iveală o adaptare a lui *Oedip* după Sofocle. Tot Dryden i-a scris şi epilogul la drama *Constantine the Great* (1684). De altminteri, acesta îl preţuia îndeosebi pentru stilul său înflăcărat, extravagant cîteodată, tineresc şi patetic întotdeauna. Într-un vers celebru i-a sărbătorit vigoarea şi tinereţea punîndu-le alegoric pe seama muzei sale.[1]

Thomas Southerne (1659-1746) se ridică împotriva declamaţiei sentimentale în care vedea o formă de criză a teatrului. Sub acest raport îşi dă mîna cu Otway; critica adesea i-a considerat împreună.

S-a născut la Dublin. Începuse studii de drept, dar nu le-a terminat; ca pe mulţi din contemporanii săi l-a atras teatrul. Paralel cu activitatea poetică a servit şi în armată, sub conducerea ducelui de York. Dintre cele zece piese pe care le-a scris, două sînt mai caracteristice: *The Fatal Marriage or the Innocent Adultery* (Căsătoria fatală sau Adulterul inocent, 1694) şi *Oroonoko* (1695). În amîndouă apar şi elemente de comic trivial. Pe scenă, cu prilejul diferitelor reluări, pasajele în chestiune au fost suprimate.

The Fatal Marriage se sprijină pe o intrigă complicată. Isabella, printr-un concurs de fatalităţi a devenit soţia legitimă a doi bărbaţi în viaţă. De pe frontul din Candia, unde îşi urmase regimentul, vine ştirea că Biron, soţul său, ar fi căzut în luptă. Îndemnată de Carlos, fratele acestuia, Isabella se recăsătoreşte cu Villeroy. Însă ştirea morţii fusese falsă. Carlos, căruia revenirea lui Biron îi anula dreptul de primogenitură, încearcă să-şi asasineze fratele. Un necunoscut îl salvează. Curînd după aceasta va fi rănit de

[1] „*The too much vigour of his youthfull muse*".

https://biblioteca-digitala.ro

moarte într-o luptă cu briganzi. Necunoscutul era Villeroy, noul soț al Isabellei. Disperată, aceasta încearcă să-și pună capăt zilelor. Villeroy îi reține mîna neînțelegînd mobilul gestului. Află din gura lui Biron, în ultimele lui clipe de viață, adevărul.

S-ar fi putut ca drama să se oprească aici. Totul decurgea cu măsură, cu susținere interioară, cu veracitate morală și psihologică. Southerne însă va proceda fără destulă intuiție. Survin noi episoade, în genere cu caracter de melodramă. Carlos își dă pe față întreaga lui pornire criminală. Pune pe seama lui Villeroy asasinarea lui Biron. Pedro, valetul său, îl demască. Nemaiavînd altă ieșire, Carlos se predă justiției. Isabella, cu mintea rătăcită de durere, este gata să-și ucidă fiul. Acesta se salvează refugiindu-se în brațele bunicului său, contele Baudouin. Nefericita va sfîrși în halucinație înfingîndu-și un pumnal în piept.

Toate aceste adausuri nu aveau alt folos decît a produce efecte de suprafață.

În *Oroonoko*, în bună parte o melodramă, se reeditează aceleași situații: detalii de convenție, personaje suplimentare, modificări arbitrare în adevărul istoric, surplusuri de peripeții și evenimente. Drama totuși trăiește prin tensiunea ei pasională. Subiectul stă pe un fond de adevăr istoric. Episodul se petrece sub domnia regelui Carol al II-lea, la Surinam capitala Guyanei engleze. Oroonoko este prinț african atras în cursă de un englez din colonie, despărțit cu brutalitate de familia lui și vîndut ca sclav. Imoinda va avea aceeași soartă; în plus va trebui să înfrunte și pornirile bestiale ale stăpînului, locotenentul-guvernator al coloniei. Are loc o revoltă a sclavilor. Oroonoko este în fruntea acestora. O regăsește pe Imoinda. Cînd se afla pe punctul de a o salva, soldații englezi îi înconjoară făcîndu-i din nou prizonieri. Hotărăsc să-și pună capăt zilelor murind unul în brațele celuilalt. Scena este de o rară intensitate. Imoinda își imploră soțul să lovească întîi în ea. Oroonoko este înspăimîntat. Cum să izbească în atîta frumusețe? Momentul are în el o măreție tragică. Punînd capăt impasului, Imoinda se străpunge singură. Oroonoko îi urmează prăbușindu-se pe cadavrul ei. Cu o clipă înainte împlinise un act de răzbunare și își făcuse justiție singur lovind în guvernatorul tiran.

Piesa impune și prin curajul ei civic; punea pe mentalitatea colonialistă, pe atunci în plină creștere, un stigmat.

Amintim și pe John Crowne (1640?-1703?), poetul patronat de Rochester, oarecum adversar al lui Dryden, care între 1661 și 1696 a scris șaptesprezece piese de teatru. Dintre tragedii s-a remarcat doar *Thyestes* (1681), prin amploare, sentiment, nobletea ideilor și frumusețea unor descripții.

9. George Etherege

După poeții tragici ai Restaurației urmează să trecem în revistă și reprezentanții de seamă ai genului comic.

Sir George Etherege (1634?-1691?), gentilom de la curtea regilor Carol al II-lea și Iacob al II-lea, un obișnuit în grupul de petreceri și desfrînări în centrul căruia se aflau contele de Rochester și ducele de Buckingham,

https://biblioteca-digitala.ro

este autorul a trei comedii care în epoca lor s-au bucurat de trecere: *The Comical Revenge, or the Love in a Tub* (Răzbunarea comică sau Dragostea într-un butoi, 1664), *She would if she could* (Ar fi vrut ea, dacă ar fi putut, 1668) şi *The Man of Mode, or Sir Fopling Flutter* (Omul la modă, 1676).

Privite în ele însele, aceste comedii nu-şi mai au vechea lor valoare. Rămîn interesante ca trepte de început în constituirea comediei britanice de moravuri.

În Restauraţie, genul la modă e comedia. Şi precizăm: nu o comedie în totul realistă, născută din observări atente asupra moravurilor, cu intenţii moralizatoare, nici una clădită în spirit doctrinar, ci o comedie fără probleme şi adînciri, primind ca atare viaţa, neimpunîndu-şi faţă de aceasta griji, scrupule sau răspunderi aparte. Moravurile sînt privite la suprafaţă; nu se fac asupra lor aprecieri, judecăţi de valoare, ierarhizări de un fel sau altul; li se atribuie doar ceea ce pot înfăţişa dintr-o dată, prin simpla lor existenţă. Apar frecvent părţi licenţioase şi imorale. E dificil să le găsim cu precizie explicaţia. Avem de-a face] deopotrivă şi cu un anume gust pentru satisfacţii truculente, şi oarecum cu un joc de societate cu nuanţe ceva mai îndrăzneţe, şi cu o formă de satiră limitată la sfere aristocratice.

Aceasta este ambianţa spirituală în care avem de situat comediile lui Etherege. Scriitorul făcea parte din societatea elegantă a vremii. Îi cunoştea gusturile, preferinţele, modul de judecată, rafinamentele, plăcerea de a face ironii, de a se amuza prin perfidii pitoreşti şi picante. A stat mai multă vreme şi în Franţa, ceea ce a contribuit ca spiritul ironic să i se ascută şi ca aptitudinile lui pentru viaţa de lume să capete adresă şi supleţe.

Ajutat de această formaţie, Etherege a constituit cîteva tipuri caracteristice: sir Frederick Frolick, un tînăr impertinent, plin de sine (*The Comical Revenge*); sir Fopling Flutter, stăpînit pînă la îngîmfare de maniera franceză; Dorimant — se crede, un portret al contelui de Rochester — tot îngîmfat şi el, dar într-o formă mai stăpînită, mai puţin tributară modelor de peste hotare (*The Man of Mode*). Toate sînt personaje din care comedia Restauraţiei va face eroi favoriţi. Aceştia ne introduc într-o societate pare-se împăcată cu sine, mulţumită, în care conversaţia amoroasă, unele sclipiri spirituale şi plăcerea cadrului elegant ţin locul valorilor etice. Zugrăvind-o, poetul nu denunţă, nu ia atitudine, ci mai mult se amuză pe seama unor vicii la modă. Ironizarea acestora e făcută în notă cinică. Pe alocuri avem impresia că autorul nu condamnă viciile, ci ar vrea mai degrabă să le fie complice. Etherege e bucuros cînd poate izbucni cu salturi brutale, violente, în licenţiozităţi fără margini. Ştie însă şi să disimuleze, să păstreze convenţia, mînuind ironia sa cu rafinament şi păstrînd-o la un nivel de îndrăzneală învăluită.

Influenţa franceză în comediile lui Etherege e vizibilă. Nu am putea stabili cu precizie în ce măsură l-a cunoscut pe Molière. De ceea ce este esenţial în acesta — studiul de caractere, umanitatea, fundamentul etic, umorul cald şi senin, forma clasică — rămîne în genere departe. În alte privinţe se pare că şi l-a apropiat: folosirea şi dozarea ironiei, fluenţa dialogurilor, vivacitatea prin susţinere, nu prin revărsări, o anume măsură şi disciplină intelectuală. În satira lui găsim cinism, cruzime, brutalitate, chiar şi grosolănie, precum — pe alocuri — şi note de convenţionalitate surîzătoare. Impresia că satira lui ar fi fără „săgeţi" nu se justifică.

https://biblioteca-digitala.ro

10. William Wycherley

Cel mai de seamă reprezentant al comediei sub Carol al II-lea este William Wycherley (1640-1716). Asupra lui, părerile s-au împărțit. Unele îl detestă considerînd că piesele sale nu au făcut altceva decît să „murdărească" scena de teatru; cele mai multe îl socotesc un talent viguros ale cărui ieșiri trebuie explicate în lumina temperamentului său de moralist revoltat. Adevărul e că autorul nu trebuie privit unilateral. Creația lui de teatru ridică probleme, implică dezbateri; există în ea o încrucișare activă de date, de influențe și de sensuri, toate de natură să ne introducă în laboratorul creației și să ne pună în fața unei experiențe caracteristice.

Provenea dintr-o familie de bună reputație. În anii revoluției s-a aflat în Franța. Aici a trecut din modă la catolicism și a simțit ambianța „marelui secol". S-a întors în Anglia îndată după revenirea regalității. Începe studii de drept, pe care însă le părăsește pentru teatru. Îl aflăm și pe el adesea în cercul libertinilor complăcîndu-se printre aceștia. Debutează în 1671 cu o comedie licențioasă atît ca idee cît și ca limbaj: *Love in a Wood, or Saint-James's Park* (Dragoste în pădure sau Parcul Saint-James). Dedicase comedia ducesei de Cleveland, metresa lui Carol al II-lea. Aceasta, devenindu-i și lui amantă, îl recomandă regelui; este acceptat printre intimii acestuia și încărcat de favoruri. Naufragiază într-o căsătorie penibilă încheiată în secret cu contesa de Drogheda, persoană de conduită discutabilă. Căsătoria îi aduce și ruina financiară; după decesul contesei va rămîne cu un proces interminabil pe brațe, în plus și cu o mulțime de datorii neplătite pentru care va trebui să facă șapte ani de temniță. După eliberare încă multă vreme va continua să se zbată în plictiseli bănești. Lasă impresia unui om obosit, aproape epuizat sufletește. Regreta tinerețea pierdută, rău întrebuințată. Paralel cu creșterea mizantropiei i s-a accentuat și libertinajul. În tot ce mai scrie — versuri pe care i le corectează Pope — reia cu stăruință senilă teme obscure și izbucnește aproape delirant în crize de orgoliu. Sfîrșitul i-a fost trist. Materialmente, situația i se refăcuse prin moștenirea venită de la tatăl său. În literatură însă drumurile i se închiseseră; ultimul lui volum de versuri nu mai găsise în publicul vremii nici un răsunet. Taine îi judecă viața cu asprime: „A încheiat așa cum a început, prin stîngăcie și neștiință de a se purta; nu a reușit să fie nici fericit, nici onest; nu și-a întrebuințat spiritul bărbătesc și talentul lui adevărat decît pentru a face rău sieși și altora."[1]

Cunoaște teatrul lui Ben Jonson și al lui Molière. Împrumută de la amîndoi; rămîne totuși departe de formularea etică a celui dintîi și de grația celui din urmă. De fapt, acestea sînt laturi care interesează mai puțin; partea vie, caracteristică, este aceea care rezultă din complexitatea sufletească a scriitorului și reflectă concepția lui de viață.

Privind-o de la distanță, psihologia autorului e contrariantă. S-ar spune că se complace cu voluptate într-o beție rece de scandal și imoralitate. Impresia e curentă și a trecut ca atare în diferite judecăți de istorie literară. De fapt, realitatea trebuie privită mai complex. Wycherley era o natură puternică; fondul lui sufletesc e alcătuit din energie și asprime; stăruie în

[1] H. Taine, *Histoire de la Littérature anglaise*, vol. III, cap. I.

https://biblioteca-digitala.ro

el, structural, o nevoie de a protesta. Aceasta îl cuprinde cu putere. Poetul nu e străin de anume criterii morale; dimpotrivă, ideea de a face din viață doar o sursă de plăceri îi repugnă. Urăște ipocrizia, văzînd în francheță o datorie elementară. Are sentimentul că ființa omenească e alcătuită mai ales din vicii, cerînd tuturor, așa cum își cere și lui însuși, să nu le treacă sub tăcere. Felul său de a le pune în lumină are aparență de cinism exasperat; în realitate avem de-a face cu o îndîrjire a denunțării și a disprețului, cu atît mai fără reținere cu cît în necruțările ei se cuprindea și pe sine. În voința lui există o undă amară, profundă și stăruitoare; din această cauză realismul lui devine crud și violent, gata oricînd să alunece pe pante absurde, excesive. Pare a fi o reacție etică; găsim însă în ea atîta vehemență, izbucnire temperamentală și neîncredere în posibilitatea de ameliorare încît din această cauză pînă la urmă efectul devenea contrar celui așteptat.

Mai sînt și alte elemente de care trebuie să ținem seama. Așa cum există un Wycherley care venea în teatru cu un radicalism al gîndirii proprii — s-a spus: un Hobbes, dar nu meditativ și liniștit, ci activ și iritat — există și un altul care se simțea stimulat de aprobările publicului. Și în ce privește nota de indecență, autorul se află în acord cu publicul lui; să nu uităm că ne găsim într-o epocă în care multele ei practici libertine făceau ca simțul de pudoare și delicatețe să vegeteze în umbră.

Love in a Wood, comedia prin care Wycherley și-a dobîndit prima reputație, este încă stîngace; nu are siguranța de ton din celelalte și o egală stăpînire a mijloacelor lui artistice. Linia însă se definește cu claritate. Notăm ca elemente și trăsături caracteristice: acțiune complicată, abundență de scene îndrăznețe, întîlniri nocturne, violuri, trafic de sentimente, negocieri asupra iubirii, cinisme, pervertire. Dapperwit încearcă să-și vîndă metresa, pe Lucy. Ranger care ar vrea s-o cumpere este un gentilom înfumurat și fără scrupule. Îi va izgoni mama fetei, dar nu din indignare ci pentru a o vinde ea însăși, în profitul propriu. Se ivește un alt amator: Gripe, bătrîn cămătar. Mama și fiica sînt de conivență; prima negociază, cealaltă face pe inocenta. Cămătarului rînd pe rînd îi sînt storși mulți bani. I se înscenează și o surprindere în flagrant delict, prilej pentru a fi escrocat cu încă o sumă de cinci sute de lire.

The Gentleman Dancing-Master (Gentilomul maestru de dans, 1672) este o comedie amuzantă imitată după Calderón. Autorul se repetă, creația sa majoră apare în cele două comedii ce vor urma, de fapt ultimele pe care le-a scris.

The Country Wife (Femeia de la țară, 1673) are puncte de atingere cu *Școala femeilor* a lui Molière: intrigă complicată; multe amănunte; situații licențioase și limbaj indecent. Autorul nu ocolește momentele delicate, tratîndu-le prin aluzii și transparențe; le înfățișează brutal, în toată cruditatea lor.

Horner, eroul piesei, este un gentilom întors după o lungă călătorie în Franța. Doamnele din Londra îl asaltează. De vechile legături s-a plictisit; dorește, fără riscuri, altele noi. În acest scop inventează un expedient. Răspîndește zvonul că medicul i-a prescris și lui o soartă ca aceea a lui Abelard, amantul Heloïsei. Nu va mai fi cazul deci ca soții să se teamă de el. Se produce rumoare. Soții jubilează: leul, fioros altădată, se află acum în cușcă, a devenit o făptură blîndă și inofensivă. Vin ei înșiși să-i prezinte

https://biblioteca-digitala.ro

soțiile. Sir Jasper Fidget insistă chiar ca Horner să-i îmbrățișeze soția și fiica. La adăpost de bănuieli, acesta poate primi la el în liniște și poate să intre în orice casă chiar în absența stăpînului; pentru că motivele de suspiciune au dispărut, faptul nu mai pare inconvenabil. Singur Pinchwife, prietenul lui Horner, mai face oarecum excepție. S-a însurat de curînd cu Margery, o fată de la țară pe care o ține închisă în casă, departe de lume; e convins că vigilența și activitatea lui îl vor feri de neplăcerile altor soți. În acest timp Horner se felicită că trucul i-a reușit. Vizitatoarele lui, deopotrivă, vor afla cu mulțumire adevărul. Întîlnirile din casa lui Horner sînt vesele, cîteodată iau proporții de orgie: benchetuiri, beție, cîntece obscene, dezlănțuiri libertine. Micuța Margery se află și ea în acest cor. Pare o făptură simplă; e naivă, a venit de la țară. Dar aceasta nu o va stingheri prea mult în inițiativele și mișcările ei; va avea grijă să îndepărteze bănuielile soțului întreținîndu-i mai departe mulțumirea de sine, încrederea suficientă în judecățile sale.

Femeile însă nu știu să tacă; încep din nou temeri, suspiciuni, mici alarme. Horner, care prevăzuse toate acestea, le face față. Comedia se termină cu un dans al soților înșelați. Morala — dacă se poate spune așa — apare în cuvintele finale pe care Horner le rostește publicului: „Iată deci că pentru a reuși pe lîngă femei e nevoie să te faci disprețuit de bărbați!"

Ultima sa comedie, *The Plain Dealer* (Neînduplecatul, 1674), este și cea mai bună. Putem recunoaște în ea teme și situații din *Mizantropul* lui Molière; numai că în loc de considerații filozofice și literare vom găsi aici în primul rînd acțiuni și evenimente, unele de tipul cel mai brutal cu putință.

Căpitanul Manly, un corsar, reintră în port după o luptă cu olandezii în care și-a pierdut corabia. La plecare își lăsase averea, o casetă cu bijuterii și monede de aur, în paza Oliviei, femeia pe care o iubea și pe care ținea s-o ia în căsătorie. Aceasta însă este o cochetă capricioasă, dispusă spre libertinaj și impertinență. Nu l-a iubit pe Manly niciodată; simula un sentiment doar din interes și perfidie. Primește reîntoarcerea căpitanului cu răceală pentru că nu ar vrea ca noii ei prieteni să-i cunoască antecedentele. Are loc o scurtă explicație în care cei doi parteneri își aruncă în față cuvinte tari. Manly află din gura Oliviei că între timp se căsătorise și că averea pe care i-o încredințase la plecare se află în mîinile soțului său. Se despart contrariați. Manly îi strigă: „De acum înainte, doamnă, să nu vă mai așteptați din parte-mi decît la cea mai cordială ură!"

Din acest punct acțiunea se complică. Manly se împacă greu cu ideea că a fost trădat și continuă s-o iubească pe Olivia; pe deasupra atîtor probe evidente încă ezită s-o considere infidelă. Din călătoriile lui pe mare s-a întors cu un tînăr elev navigator; acesta e gata să-i fie oricît de credincios. Manly îi cere să asigure legătura între el și femeia iubită. Dar Olivia văzîndu-l îi cade în brațe. Tînărul perplex, se întreabă cum ar putea să se apere. Trece stăpînului său cheia de la apartamentul Oliviei, pe care aceasta i-o încredințase în vederea unei întîlniri nocturne. Se petrec într-o succesiune bogată și complicată, scene de substituire, de dragoste, de gelozie, de erotism nestăpînit, de confruntări violente, de dări pe față senzaționale. Soțul Oliviei era Varnish, un om de nimic, erou de expediente, pe vremuri prieten cu Manly. Cît despre elevul marinar, acesta era de fapt Fidelia, o

https://biblioteca-digitala.ro

tînără fată îndrăgostită de căpitan, travestită în bărbat pentru ca astfel să poată rămîne în preajma lui. Epilogul în genere e convenţional. Olivia dă îndărăt injuriind pe toţi; căpitanul îşi redobîndeşte caseta şi, pus în faţa atîtor împrejurări neaşteptate, începe să devină mai maleabil, mai împăcat cu lumea: Fidelia îi va fi soţie.

Wycherley în comediile sale ne zugrăveşte aspecte dintr-o societate pe care o cunoştea bine ca om de lume şi din experienţa propriilor lui aventuri. Deslușim linia hotărîtă a unui temperament puternic, capabil să-şi păstreze independenţa, să rămînă departe de convenţii. Observă cu luciditate, folosind nu criteriile şi judecăţile vieţii lui personale, ci mai degrabă acelea ale unui om de mijloc.

Sîntem introduşi în sferele înalte şi elegante ale capitalei. În saloane a pătruns moda franceză: costume, peruci, panglici şi dantele, chipuri fardate, aluniţe desenate savant, măşti, galanterie; în toate putem recunoaşte şi o anume stîngăcie trădînd împrumutul recent. În atmosfera generală stăruie o voluptate mondenă, a căutării de plăceri. Se ţes intrigi; în culise se şopteşte mult, cu insinuări şi glume răutăcioase; sub aparenţa de stil şi rafinament nu rămîne nimeni nebîrfit. Se discută despre spectacole; se schimbă bilete de dragoste; au loc întîlniri nocturne, în grădini, în boschete sau în apartamentele intime. Adulterul, oarecum, devine de rigoare; deţine în el o atracţie, un blazon, o curiozitate irezistibilă. Conversaţia îşi acordă iniţiative şi accente îndrăzneţe. Tineretul aristocratic ţine să fie spiritual, să se remarce prin inteligenţă ca şi printr-o anume blazare. Burghezii pot fi identificaţi de la distanţă. Ca să pătrundă în această lume, fapt la care altminteri ţin cu dinadinsul, punga lor de zgîrciţi a trebuit să sîngereze masiv. Într-un fel, aceştia ar vrea să pară demni, importanţi, superiori, simţindu-se aici ca în mediul lor, cu aceeaşi îndreptăţire ca şi ceilalţi; într-altfel, temîndu-se pentrn reputaţia lor îşi spionează tot timpul soţiile, neîncrezători în virtuţile acestora.

Tot acest tablou reiese limpede, sugestiv, în trăsături sigure, pline de vervă şi de culoare. Autorul nu alunecă în grotesc, în caricatură, în exagerare absurdă; îngroşările la care recurge derivă din necesităţile scenei, din protestul lui intim, din ostentaţia cuprinsă în faptele încriminate.

Arta robustă a lui Wycherley are defecte evidente asupra cărora s-a insistat mult. În destule rînduri autorul forţează limitele decenţei, depăşind îngăduinţa posibilă pe scenă. Fapte care într-o pagină de roman pot fi la locul lor, în teatru devin inconvenabile: scene de alcov, încercări de viol, întîlniri de noapte la adăpostul întunericului şi al substituirilor, limbaj erotic truculent ş.a. Autorul lasă impresia că şi-a pierdut orice încredere în frumuseţea poeziei, în dreptatea aspiraţiei ideale, în posibilitatea de regenerare morală a omului. Se complace să pună în lumină brutalitatea pornirilor instinctuale; ne putem întreba cîteodată dacă atîta aplecare pentru latura tulbure a fiinţei umane nu pornea cumva dintr-un sadism sufletesc. S-ar spune că Wycherley nu se mulţumea să-şi stigmatizeze personajele doar sub raport moral; urmărea să le facă detestabile şi fizicește. Pe multe le vedem lăsîndu-se în seama unor pofte nestăpînite. Duhnesc a băutură, au înfăţişarea respingătoare a depravării, răspîndesc în jurul lor o respiraţie urît mirositoare, poartă cu ele ceva de inferioritate şi degradare.

https://biblioteca-digitala.ro

Nota de urîțenie se așterne și asupra personajelor pe care autorul le împrumută din Molière. Margery reeditează pe Agnès din *Școala femeilor*. Totuși cîtă distanță! Nu are nimic din pudoarea și prospețimea eroinei lui Molière; a contractat căsătoria știind bine că va trece peste îndatoririle acesteia; confesiunile ei, departe de a cuprinde în ele ceva din sfiala ori ingenuitatea fetei tinere în primul ei contact cu viața, trădează sfruntări și instinctualitate. Tot așa și Olivia din *The Plain Dealer* în raport cu Célimène din *Mizantropul*. Eroina lui Molière își învăluie cochetăria în tact, în joc spiritual, într-o știință cu articulări grațioase a vieții de lume, într-un stil de feminitate aleasă și rafinată, în vreme ce Olivia se complace în mașinații și ipocrizii de curtezană interesată, în vanități brutale, într-o cochetărie putînd să se confunde cu sfidările necinstei și ale viciului. Manly preia trăsături ale lui Alceste. Dar și între aceștia apar deosebiri care privesc nu doar două personaje, ci două mentalități, două stiluri, am putea spune două lumi și două viziuni de viață. Alceste e hrănit cu spirit clasic și cu substanță filozofică; își constituie gîndirea din principii severe în a căror transparență simțim suflul îndoielii carteziene; are gestul aristocratic chiar cînd e contrariat sau trebuie să exprime cu necruțare judecăți severe. Manly, dimpotrivă, denotă apucături de corsar; este gata în orice clipă să izbucnească; înjură și vociferează insultător scoțînd strigăte sălbatice; își descrie sentimentul prin evocări de realism brutal, păstrîndu-și și pe uscat o asprime rudimentară ca pe corabie. Cu alte cuvinte: își manifestă onestitatea atît de brutal, încît în loc de virtute aceasta se înfățișează mai mult ca o revărsare de energie, oribilă prin materialitatea și nestăpînirile ei.

La aceste defecte — de conținut, de concepție, de exacerbare realistă — trebuie să adăugăm și altele de formă, compoziție și stil. Subiectele sînt îngreunate prin complicații și căutări de efecte. Succesiunile de fapte se petrec în ritmuri dominate de structura temperamentală a dramaturgului. Personajele pieselor seamănă între ele; faptul ajunge aproape la un schematism, lăsîndu-ne sentimentul că toate piesele autorului s-ar putea concentra într-una singură.

Deopotrivă, teatrul lui Wycherley numără și virtuți. Ne transmite tot timpul o impresie de putere, de siguranță. Influența franceză rămîne la suprafața; dedesubtul ei descoperim un talent englez adevărat, cu rădăcini autentice, cu forma lui curajoasă de a cuprinde diferitele aspecte ale vieții. Scriitorul dezvoltă un realism izvorînd din firea și înclinațiile propriei persoane; nu se subordonează unui sistem anumit sau unor criterii de școală, ci ascultă de impetuozități naturale. Nu vede trăsăturile general-umane; nu se întreabă nici pe departe asupra lor. În schimb insistă asupra individualului, îl zugrăvește pînă în detalii, scormonește în substraturile lui animalice, include în expresia fizică și pe cea morală.

Nu poate fi adevărat că prin acestea Wycherley ar fi tins la o defăimare a ființei umane. Putem constata însă că o dată cu portretele personajelor, cu tot atîta necruțare — ca să nu o numim cruzime — autorul ținea să dea și chipul neprefăcut al pasiunilor de care acestea sînt stăpînite.

Situațiile și pasajele de natură să trezească proteste se compensează prin altele delectabile. Dialogurile au viață și fermitate, replicile decurg unele din altele într-o mișcare pe cît de susținută pe atît de comunicativă. În destule momente descrierea turpitudinii este impinsă pînă spre pragurile ei de sus,

https://biblioteca-digitala.ro

într-un chip făcut să supună pe spectator la torturi sufletești; le urmează însă și altele mai senine în care conversația agreabilă, umorul fără cinism și curajul sincerității aduc destinderea salutară.

Să fie adevărat că Wycherley ar fi vrut ca din ființa umană să ia în seamă numai partea derizorie și cinică, ignorînd cu voință și cu răutate reflexele ei etice? Manly din *The Plain Dealer* — ca să nu amintim decît pe acesta — dezminte o asemenea presupunere. E drept, reacțiile corsarului au în ele furie, sălbăticie, incoerență, vulgaritate; nu sînt însă lipsite de adevăr și de pornire sinceră. Protestul cuprins în ele privește stări reale din viața societății contemporane. Are duritatea engleză. O anume tradiție națională vedea în formele de concepție rafinată practicată în Restaurație aspecte de rătăcire sau de trădare. Sufletește, Wycherley s-a înscris și el în acest protest; i-a rămas credincios, chiar dacă atîtea trăsături materiale ale vieții lui ar părea că spun contrarul.

11. William Congreve

Cariera de dramaturg a lui William Congreve (1670—1729) numără doar cîțiva ani. A fost fulgerătoare. La vîrsta de douăzeci și cinci de ani părea un autor consacrat; cinci ani mai tîrziu, deși între timp continua să fie aplaudat, a părăsit scrisul pentru totdeauna. Asupra motivelor se fac diferite supoziții. E posibil să-l fi afectat atacurile lui Collier și răceala cu care a fost primită ultima lui piesă, *The Way of the World*. A socotit poate că e preferabil să se retragă din teatru, decît să alunece în concesii și măguliri față de public. S-a pretins pe alocuri că în cugetul său ar fi rămas unele supraviețuiri puritane. Ce pare mai probabil e că s-a lăsat cucerit de viața de lume. Lui Voltaire care l-a vizitat la Londra îi declara: „Nu sînt scriitor; sînt un gentleman." Pope precizează: „... a trăit mai mult ca un om de lume decît ca un om de litere". Oricum, retragerea este un fapt pe care posteritatea nu-l iartă cu ușurință; e vorba nu de un scriitor oarecare, ci de un talent autentic care și-a părăsit misiunea înainte de a fi dus-o la capăt.

I-a plăcut să trăiască în societatea aristocratică unde se lăsa adulat și încărcat de favoruri. Nu înseamnă însă că nu-i vedea scăderile și că sufletește nu a resimțit față de ele anume reticențe. Infirmități precoce l-au obligat să-și restrîngă viața mondenă. Și-a petrecut ultimii ani în apropierea ducesei de Marlborough, fiica marelui general. Este înmormîntat la Westminster. Contemporanii l-au socotit un spirit ales; posteritatea a confirmat acest sentiment.

Între scrierile sale, cele care i-au fixat reputația sînt piesele de teatru: patru comedii și o tragedie. Sînt considerate drept cele mai bune opere engleze compuse în spirit clasic francez.

Congreve observă cu agilitate și redă lucrurile în mod expresiv. Se oprește mai cu seamă asupra trăsăturilor vanitoase ale societății. Arta lui nu străbate în profunzime; are însă o remarcabilă acuitate pentru elementele exterioare. Atitudinea lui este aceea a unui spirit ales, a unui om de lume. Ce-l interesează îndeosebi e să producă efecte de salon, să placă, să repurteze succese. Scrie pentru o societate doritoare de euforii, dispusă să-și constituie din amuzament un principiu de viață. Nu se gîndește să pledeze pentru o

https://biblioteca-digitala.ro

cauză, să ridice într-un fel sau altul problema binelui și a răului. Nu încearcă să pătrundă natura umană, să-i descopere frămîntările, să dea curs vreunei îngîndurări. Evita — am putea spune — ca priveliștea vreunei suferințe umane să tulbure degustarea liniștită a privilegiilor. Dar în lumea spre care gravita, toate acestea ar fi rămas fără ecou. Altele sînt mijloacele prin care putea să-i cîștige sufragiile: abilități, jocuri subtile, conversație spumoasă, replici spirituale, convenții agreabile, prețiozități mondene, insinuări benigne, mici gesturi de frondă ș.a. Scriitorul le-a folosit pe scară largă; ele i-au adus de fapt și triumful precoce, și dezamăgirea. Se adresa unui public cu reacții și capricii de moment, nu cu criterii și judecăți stabile; iar el, scriitorul, nu venea în literatură cu conștiința unui luptător, ci mai mult a unui diletant. Publicul în primul moment s-a simțit uluit. Totul în manifestarea scriitorului îi părea magnific: noutatea, îndrăzneala, stilul cizelat, poza artistică, expresia, rafinamentul la modă, artificiul zîmbitor, incitația la plăcere. Curînd însă aceste trăsături îi vor părea mai puțin strălucite. Teatrul lui Congreve, într-adevăr, părea scînteietor; ședea totuși pe temelii slabe. I-au adus obiecții înșiși contemporanii cărora ținea să le fie agreabil. Pentru ca acest teatru să rămînă în picioare, i-ar fi trebuit mai multă umanitate, mai multă căldură a simțirii, mai mult fior simpatetic, mai multă naturalețe.

A debutat în teatru la vîrsta de douăzeci și doi de ani (1693), cu comedia *The Old Bachelor* (Holteiul). Personajele — holteiul Hearthwell, sir Joseph Wittol, căpitanul Bluffe, bancherul Fondlewife — sînt convenționale, intriga e neverosimilă, construcția se clatină. Însă publicul vremii nu era pretențios; piesa l-a cucerit prin nota ei veselă, prin dialogurile ei elegante și spirituale, prin facilitatea ei antrenantă.

A urmat în 1694 *The Double Dealer* (Omul cu două fețe). Faptele se petrec într-o lume aristocratică înecată în artificii și compromisuri morale. Tabloul acestei lumi,cu defilarea personajelor care o compun și cu bizareriile acestora, constituie principala realizare a piesei. Întîlnim în galeria feminină personaje ca acestea: lady Touchwood, o libertină îndrăgostită de nepotul ei Mellefont și încercînd de aceea să împiedice căsătoria acestuia cu Cynthia; lady Froth, o cochetă cu pretenții de artă, poezie și instrucție aleasă; lady Plyant, pe cît de aspră și insolentă cu soțul ei, pe atît de îngăduitoare cu alți bărbați. În galeria masculină le corespund: lordul Touchwood, credul și suficient; lordul Froth, un caraghios solemn; sir Plyant, un bătrîn sărac cu duhul, îndrăgostit în mod ridicol de soția sa; Brisk, un om antipatic, nu lipsit de spirit, dar impertinent și infatuat. Singurii mai cu judecată, păstrîndu-se în limitele bunului-simț, chiar și ale unei onestități sufletești, sînt Mellefont și prietenul său Careless.

În această lume fără busolă morală, Jack Maskwell, un intrigant mizerabil lipsit de scrupule, ascunzînd sub înfățișări elegante perfidii și pofte ignobile, își poate duce jocul în voie. Este omul cu două fețe anunțat în titlul comediei. În unele privințe are tangențe cu Tartuffe. Devoțiunea acestuia devine la Maskwell amabilitate servilă. Știe să dea aparență de franchețe, de prietenie, de serviciu dezinteresat, de generozitate; în fond, acestea sînt armele de care se slujește în jocul său ipocrit.

https://biblioteca-digitala.ro

Notăm că denumirea personajelor — de altminteri ca în multe din comediile vremii — indică şi trăsături de caracter (Maskwell: bine mascat; Careless: fără griji; Froth: spumă, frişcă; Brisk: viu, activ).

În *Love for Love* (Iubire pentru iubire), compusă în 1695 şi reprezentată la teatrul Lincoln's Inn Fields sub conducerea artistică a lui Betterton, trecem din lumea aristocratică într-una burgheză. A fost primită de publicul englez cu un entuziasm mai sobru decît cel obişnuit, dar prin aceasta mai esenţial şi mai durabil.

Piesa în genere este mai puţin spirituală. În schimb întîlnim în ea situaţii mai comune, aproape de aspectele obişnuite ale vieţii. Mrs. Frail şi miss Prue corespund în sfera burgheză aristocratelor lady Touchwood şi lady Plyant, cu deosebirea că în impudoarea lor sufletească au mai puţină artă şi cochetărie. Tinerii — frumosul Tattle, îndrăgostitul Valentine, curajosul în vorbe Scandal — nu reuşesc să fie tot timpul spirituali. Astrologul Foresight, unchiul Angelicăi, uluit şi totodată în admiraţie pentru tactul acesteia în a obţine căsătoria cu bărbatul iubit, ştie să exclame cu umor: „Iată o eclipsă pe care nu am prevăzut-o". Cît despre sir Samspon Legend, tatăl lui Valentine, acesta e personajul ridicol rătăcindu-se în fantasmagoriile sale: „a fost mare navigator, a sărutat pantoful Marelui Mogol, urcat pe un elefant a făcut vînătoare cu hanul tătarilor, succesorul viceregelui din Bantam îi este rudă de sînge" ş.a.m.d. În centrul acţiunii se află tînăra şi frumoasa Angelica. Aceasta ştie ce vrea; simulînd iniţiative cu totul neaşteptate, conduce lucrurile în aşa fel încît la un moment dat nehotărîtul Valentine va fi adus într-o alternativă necruţătoare: ori dreptul său de primogenitură, ori pierderea femeii iubite.

În 1700, Congreve a scris ultima lui comedie: *The Way of the World* (Mersul lumii). Se numără printre capodoperele Restauraţiei. Personajele poartă nume alegorice; intriga este doar pretextul sub care sînt aduse să defileze prin faţa noastră într-un decor despre care s-a spus că i se pot găsi asemănări cu pînzele lui Watteau.

Sîntem readuşi în mediul aristocratic. Millamant şi Mirabell se iubesc. Pentru a se căsători le trebuie însă consimţămîntul bătrînei lady Wishfort, mătuşa fetei. Mirabell începe s-o curteze cu gîndul de a-i cîştiga graţia. Dar mătuşa află de acest plan; o iniţiase mrs. Marwood, metresa lui Fainall, ginerele ei. Lady Wishfort refuză să-şi dea consimţămîntul. Mirabell e nevoit astfel să recurgă la o altă stratagemă: va trece sarcina de curtezan pe seama servitorului Waitwell, pe care îl prezintă drept unchiul său. Mrs. Marwood, complice cu amantul său, dejoacă şi acest plan. Se ivesc mereu noi greutăţi. Însă pînă în cele din urmă, descoperindu-se o hîrtie compromiţătoare pentru relaţiile dintre Fainall şi Mrs. Marwood, bătrîna se va îndupleca.

Personajele au viaţă şi pitoresc. Miss Millamant e veselă şi cochetă. Frumuseţea ei afişează tot timpul un aer triumfător. Venirile ei în scenă produc senzaţie. Îşi poartă fiinţa cu siguranţă, cu mulţumire de sine; proclamă parcă un continuu sentiment de victorie. Adoră să se ştie admirată, să atragă priviri, să primească declaraţii, să-i simtă pe toţi întrecîndu-se faţă de ea în preveniri galante, să compună tot felul de arabescuri cochete, să răspundă sarcastic, să dezvolte paradoxuri, să imprime lucrurilor ceva de capriciu cinic. Mirabell inventează inepuizabil artificii şi stratageme prin care să în-

https://biblioteca-digitala.ro

frîngă cerbicia mătușii Wishfort; de fapt, în această consta acțiunea. Este un demn reprezentant al lumii sale. Face parte din acei tineri pe care o anume mentalitate a „lumii bune" înțelege să-i răsfețe. Gîndurile, sentimentele și gesturile lui sînt făcute din eleganță de salon și convenție. Și-a căsătorit metresa cu unul din prietenii săi de petreceri mondene știind bine că acesta era un mizerabil. Drept consolare îi dă sfaturi cinice: „Față de soț trebuie să ai dezgust, ca să-l poți dori pe amant." La întrebarea femeii: „De ce m-ai împins la căsătoria cu acest om?" — îi răspunde: „Pentru a salva idolul care se numește reputația!" Și iată mai departe un fragment din demonstrația pe care cu tot atîta cinism încearcă s-o denumească „dilema unui om de inimă": „Soțul pe care-l ai e ceea ce ne trebuia: nici prea necinstit, nici prea onest. Unul mai bun nu ar fi meritat să-l sacrificăm pentru o asemenea împrejurare, unul mai rău nu ar fi corespuns planului nostru. De altminteri, cînd nu o să-ți mai placă, știi doar care va putea să fie remediul".

Tabloul de moravuri, vioiciunea dialogurilor, verva, ironia, spiritul evoluînd cu ușurință printre aluzii fine și ascuțimi malițioase, rafinamentul stilului, observația pătrunzătoare împletindu-se tot timpul cu accente scînteietoare de poezie, în sfîrșit, jocul nuanțat și neobosit al unei inteligențe în plina ei vigoare — iată trăsături ce alcătuiau la un loc o broderie savuroasă, de un farmec anunțînd parcă *marivaudage*-ul de mai tîrziu.

Congreve, ca și o parte din contemporanii săi, a stăruit într-un teatru cu subiecte libertine și malițiozități imorale. Dar spre deosebire de alții nu coboară în vulgaritate, ci pune în gura personajelor sale limbajul ales al oamenilor de societate. Dialogurile lui decurg viu, cu replici scînteietoare, cu întreruperi spirituale, cu argumente care seduc. Sînt scrise într-o proză agilă, bine articulată, capabilă să le facă cu atît mai comunicative și antrenante. Ca într-un joc monden prelungit, subtil, spumos, cinic, definesc o concepție despre iubire tributară viciului, lipsei de răspundere, voluptăților amorale. Totuși satira lui nu mușcă, doar împunge.

Cităm ca o ilustrare sugestivă condițiile de căsătorie pe care miss Millamant le pune lui Mirabell. Reflectă o întreagă mentalitate dîndu-ne imaginea unor anume moravuri aristocratice la modă:

„...Află că dacă mă voi căsători, aceasta nu va fi doar din voința și pentru plăcerea mea. Ascultă bine: nu vreau ca după căsătorie să mi se dea nume drăgălașe ca nevestica mea, prietena mea, scumpa mea, bijuteria mea, iubirea mea, inima mea dragă; nu-mi plac asemenea cuvinte de apropiere dintre bărbat și femeie, îmi fac greață... Întotdeauna îmi vor fi nesuferite. Prin urmare, Mirabell, ne-am înțeles: nici familiaritate, nici tandrețe! Nu vom ieși niciodată împreună la teatru sau în lume. Trebuie să fim unul față de altul ca doi străini binecrescuți! Vreau să ne fim atît de străini ca și cum ne-am fi căsătorit de multă vreme, și tot atît de binecrescuți ca și cum nu am fi cîtuși de puțin căsătoriți! Voi avea libertatea să mă duc unde vreau și să primesc la mine pe cine cred eu de cuviință; să scriu și să primesc scrisori fără să fiu întrebată de unde îmi vin și fără să mi se facă mutre. Voi veni la masă cînd îmi va plăcea; cînd nu voi avea dispoziție să te văd mi se va servi masa la mine în cameră, aceasta fără altă justificare. În apartamentul meu nu mă va stingheri nimeni; va fi inviolabil. La masa mea de ceai voi fi singura regină... Vei putea să te apropii numai cerînd înainte permisiune; și oricum, ca să intri va trebui să bați la ușă..."

https://biblioteca-digitala.ro

12. George Farquhar și John Vanbrugh

Propriu-zis, acești doi autori nu au colaborat direct; totuși în istoria literară și în istoria teatrului englez numele lor merg împreună. Opera lor anunță trecerea spre comedia de tip sentimental pe care o vom vedea dezvoltîndu-se în a doua parte a secolului al XVIII-lea.

Libertinajul din comediile vremii continua să aducă public în sălile de spectacol. Trezea totodată și proteste. Unele din acestea erau inspirate și încurajate de biserică, altele porneau din sfere burgheze; adăugăm de asemenea și răbufnirile puritane. Amintim mai cu seamă intervenția doctorală a lui Jeremy Collier în rechizitoriul său *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (Scurtă privire asupra caracterului imoral și profan al scenei engleze), apărut la Londra în 1698, în care Congreve era pus cu asprime în cauză, și curînd după acesta în suplimentul *The Ancient and Modern Stage surveyed* (Privire asupra scenei vechi și moderne). Autorul, celebru controversist englez, reputat pentru sobrietatea și consecvența lui în opinii, denunță licența din teatru, enumără cîte pericole și diformări poate aduce în viața țării și cere opiniei publice să facă front moral în fața ei. Pentru moment efectul nu s-a văzut; ulterior însă avea să se constate că mișcarea era legitimă și că în substraturile sale sentimentul comun o înregistrase.

Cei doi autori înfruntă aceste proteste. Cu unele atenuări, într-adevăr, teatrul lor se va menține pe linia reprezentată de Wycherley și Congreve.

George Farquhar era irlandez. S-a născut la Dublin în 1678 și a studiat la Trinity College din orașul natal. În scurta lui existență s-a dăruit în întregime carierei dramatice. Nerăbdător s-o înceapă cît mai curînd, și-a întrerupt studiile. Ca actor, interpretînd un rol în *Împăratul indian*, piesa lui Dryden, a avut nefericirea ca într-o scenă de duel să-și rănească partenerul. Un timp — părăsind pentru acest motiv scena — va servi ca ofițer în regimentul contelui d'Orerry. Revine însă curînd în teatru, de astă dată ca autor. Fire boemă, nu a știut să-și chibzuiască viața. Piesele sale, deși bine primite, nu-i asigurau existența. A murit la Londra în 1707, la vîrsta de douăzeci și nouă de ani, lăsîndu-și în sărăcie soția și cele două fiice.

A scris în decurs de nouă ani opt comedii: *Love and a Bottle* (Iubire și o sticlă, 1698), *The Constant Couple* (1700), *Sir Harry Wildair* (1701), *The Twin Rivals* (Gemenii rivali, 1702), în colaborare cu Motteux *The*, *Stage Coach* (Diligența, 1704), *The Recruiting Officer* (Ofițerul recrutor, 1706) și *The Beaux'Stratagem* (Stratagema ruinaților, 1707). Sînt scrise într-un ritm vioi, antrenant. Gluma continuă să fie îndrăzneață, însă într-o notă de libertinaj mai temperat. De la o piesă la alta progresul apare în mod vizibil. Ultima piesă, *The Beaux' Stratagem*, se numără printre cele mai bune.

Nu ne mai aflăm în saloanele din Londra, ci într-un cadru mai variat, într-o lume amestecată, cu diligențe și hanuri unde întîlnim laolaltă gentilomi, oameni de serviciu, briganzi, drumeți obișnuiți. *The Beaux' Stratagem* reprezintă o punte de legătură între comedia de moravuri și diferitele forme de roman ce vor înflori în secolul al XVIII-lea. Menționăm că piesa a fost scrisă în șase săptămîni, în ultimul an de viață al autorului.

Intriga se țese în jurul a doi tineri gentilomi, Archer și Aimwell. Asaltați la Londra de creditori, s-au refugiat într-un han din Litchfield. Sînt în căutare de stratageme prin care să mai poată reface cîte ceva în pungile lor golite.

https://biblioteca-digitala.ro

Au și găsit: Aimwell se va da drept lord, iar Archer, îmbrăcînd de circumstanță o livrea, drept valetul său. La han, sub aceste travestiri, fac cuceriri amoroase: Archer pe mrs. Sullen și Aimwell pe tînăra Dorinda. Prima era nora iar cealaltă fiica lady-ei Bountiful. De la început mrs. Sullen și-a dat seama de înșelătoria celor doi curtezani. Avem totuși în față două perechi de îndrăgostiți. Noaptea tinerii încearcă să se introducă în casa iubitelor. Ajung la timp pentru a pune pe fugă o bandă de hoți pe punctul de a le fura argintăria. Pentru „curajul" lor, tinerii vor fi răsplătiți. Aimwell primește mîna Dorindei. Între timp sosește și știrea că lordul Aimwell a murit, lăsîndu-i moștenire titlul și averea. În ce o privește pe mrs. Sullen, fratele ei îi va obține divorțul de soțul bețiv și neisprăvit. Astfel, dragostea pentru Archer se va putea transforma în căsătorie. Pentru acesta, încă o fericire: prietenul său, acum om bogat, îi va plăti datoriile.

Faptele plutesc într-o atmosferă de optimism, de bună dispoziție, de sentimentalism. Viciile, libertinajul, facilitatea sufletească, diletantismul moral — toate acestea sînt încă în ființă; se intrevede însă și o lumină, se simte adierea unui aer mai curat.

Sir John Vanbrugh (1664—1726) avea origine flamandă. A petrecut mai mulți ani în Franța unde l-au interesat cu deosebire arhitectura și teatrul comic. Reintrat în Anglia, își va manifesta aptitudinile în amîndouă aceste direcții. Ca arhitect a terminat Greenwich-ul și a construit castelul Blenheim. Și-a pus numele pe mai multe comedii; din acestea, două îi aparțin în întregime, iar celelalte au fost terminate de Cibber. Anume: *The Relapse, or Virtue in Danger* (Recidiva sau Virtutea în pericol, 1697), *The Provok'd Husband, or a Journey to London* (Soțul provocat sau O zi la Londra, 1697), *The False Friend* (Falsul prieten); apoi, adaptări după modele franceze: *The Confederacy* (Confederația), *The Cuckold in Conceit* (Încornoratul închipuit, după Molière), *Squire Trelooby* (după *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière), *The Mistake* (Înșelatul, după Molière).

Subiectele, în genere licențioase, se desfășoară cu vervă și alunecări în caricatură.

Ne oprim la *The Relapse*. Sir Tunbelly Clumsey, eroul, este un gentilom de la țară. Primește vizita tînărului Tom Fashion. Din prudență își închide fiica, pe frumoasa miss Hoyden, sub cheie. Aflînd însă că oaspetele ar vrea să-i devină ginere, o eliberează. I-o recomandă ca pe un animal de fermă: „se va înmulți ca o iepuroaică de casă." Dar adevăratul pretendent nu era Tom, ci fratele său, sir Novelly Fashion, devenit de curînd lord Foppington. Sosind și acesta la castel, au loc o seamă de încurcături, confuzii și întîmplări vesele. În cele din urmă, micuța Hoyden îl va alege pe sir Novelly; dar nu din dragoste, ci pentru a scăpa de bătăile tatălui său și pentru că e preferabil să fii „*mylady*" în loc de „*mistress*".

În *The Provok'd Husband* ne atrage atenția personajul sir John Brute. Seamănă în unele privințe cu Falstaff; are viciile acestuia, nu însă și bonomia lui. Om de tavernă, înjură, blestemă, nu respectă nimic și pe nimeni. Insultă morala, instituțiile, tot ce i se împotrivește. Vociferează proclamînd că este englez și om liber, înțelegînd prin aceasta că poate dispreţui și sparge totul în jurul său.

https://biblioteca-digitala.ro

13. Nicholas Rowe

Propriu-zis, perioada Restaurației s-a încheiat. Încă o serie de dramaturgi pe care va trebui să-i amintim aici, reprezintă prelungiri ale unei etape revolute, tranziții și pregătiri pentru adevărata creație dramatică din secolul al XVIII-lea. Genul eroic se estompează; tot așa și trăsăturile baroce. Clasicismul de acum e rigid, didactic, moralizator, mai puțin artistic ca expresie, păstrînd pe toată întinderea lui un caracter de artificialitate.

Nicholas Rowe (1674—1718) încearcă să perpetueze genul tragediei nobile. Un timp înscris în baroul din Londra, a practicat o meserie pentru care nu-și simțea atracție. Părăsind-o, s-a dedicat cu totul teatrului. Începînd din 1700 a dat la iveală mai multe tragedii: *The Ambitious Stepmother* (Mama vitregă ambițioasă), *Tamerlane* (1702), *The Fair Penitent* (Frumoasa penitentă, 1703), *Ulysses* (1706), *Jane Shore* (1713), *Lady Jane Gray* (1715) ș.a.

Rowe și-a mai legat numele de editarea operelor lui Shakespeare (în șase volume), de traducerea *Caracterelor* lui La Bruyère și a *Phrasalei* de Lucan. În 1715 a fost numit poet laureat. Mormîntul lui se află la Westminster.

Cunoștea bine opera lui Shakespeare, prin afinitate artistică și mai ales prin studiu profund. Considera această operă drept cea mai importantă sursă de valori naționale. De asemenea aprecia teatrul francez, a cărui influență a resimțit-o.

Tamerlane s-a jucat întîia oară în 1702. Punea față în față două personaje: Tamerlane, deținător al tuturor virtuților, și Baiazid, un monstru, dușman al umanității. S-a spus că în unele aluzii asupra lui Baiazid învins am putea recunoaște pe Ludovic al XIV-lea.

The Fair Penitent este o adaptare după Massinger și Field *(The Fatal Dowry)*. Reprezentarea ei în 1703 i-a adus autorului întîia sa notorietate.

Calista, fiica nobilului genovez Sciolto, e părăsită de iubitul ei Lothario și primește căsătoria cu un om cinstit, dar care nu inspiră nici un sentiment. Într-un duel, soțul ucide pe amant. Calista, frîntă de durere, se închide într-o cameră îndoliată, în care pusese să i se aducă trupul neînsuflețit al lui Lothario. Tatăl, pătrunzînd în această odaie, e zguduit de ce vede. Cere Calistei să se pregătească de moarte; e nevoit s-o ucidă pentru a-și salva astfel onoarea de nobil. Nu are totuși curajul să verse sîngele fiicei sale. Între timp, prietenii lui Lothario îl ucid. Soțul ar fi dispus să treacă peste faptele petrecute și să le ierte. Calista îi mulțumește pentru generozitate, dar înțelege să nu profite de ea. Moare de suferință prăbușindu-se pe cadavrul tatălui.

Apare și un alt personaj, Horatio, prietenul și confidentul soțului; caracter nobil, cavaleresc,amintind trăsături din teatrul spaniol.

Piesa are defecte de construcție; alunecă în melodramă; personajele sînt numai schițate, nu și adîncite. Calista pare în contrazicere cu ea însăși; pe de o parte e stăpînă pe ea pînă la cruzime, pe de altă parte se lasă pradă pasiunii. Rămîne totuși o apariție valabilă, pregnantă prin căldura sentimentului și elanurile inimii.

Jane Shore este principala realizare dramatică a lui Rowe. În scenacheie asistăm la rechizitoriul pe care Gloucester, viitorul rege Richard al III-lea, îl rostește împotriva frumoasei Jane Shore, punîndu-i pe seamă crime de vrăjitorie. Sînt de față ducele de Buckingham, contele de Derby și

https://biblioteca-digitala.ro

episcopul de Ely. În marea acuzație îndreptată împotriva fostei metrese a lui Eduard al IV-lea implică și una egală împotriva lordului Hastings. Faptele se petrec la temperatură înaltă; sînt de un efect răsunător:

GLOUCESTER: — Priviți-mi brațul! (suflecîndu-și o mînecă a cămășii) Cum s-a uscat, veștejit și ars! Este urmarea farmecelor făcute de soția lui Eduard, complice cu vrăjitoarea Shore și cu alte vrăjitoare, în întîlnirile lor nocturne.

HASTINGS: — Dacă au făcut ceea ce spuneți...

GLOUCESTER: — Dacă au făcut?... (monstruos, cu priviri de ură spre adversarul său) Cutezi să te îndoiești, trădătorule! Da, tu ești cel dintîi care o instigi pe această netrebnică vrăjitoare... Ești protectorul ei... îi îndrumi crimele... Ești amestecat în acest complot al cărui scop este moartea mea. Lord Hastings, ordon să fii arestat pentru înaltă trădare! Să fie luat în primire! Pe sfîntul Pavel! nu mă voi așeza la masă pînă nu mi se va aduce capul lui!...

Ultimul act are în el momente de dramatism sfîșietor. Nefericita Jane rătăcește pe străzile Londrei strivită de durere și de foame. Nimeni nu îndrăznește să încalce consemnul oficial: orice încercare de a i se întinde o bucată de pîine, de a i se da un strop de apă ori de a i se adresa o vorbă bună va fi plătită cu capul. Într-un cuget, totuși, umanitatea trăiește încă. Este soțul condamnatei. Înfruntînd amenințarea, acesta vine să-i dea ajutor și iertare. Oamenii lui Gloucester îl prind și se pregătesc să-l dea pe mîna călăilor. Jane strigă cu disperare patetică: „Pentru mine, vai, pentru mine a trebuit să moară!"

În această piesă sentimentul lui Rowe pentru tradiția dramatică engleză apare mai evident decît în celelalte. Ne referim mai cu seamă la personajul Gloucester. Caracterul lui e desenat cu putere, își păstrează o măreție primară, întocmai ca în *Henric al VI*-lea și în *Richard al III*-lea, dramele lui Shakespeare.

14. Joseph Addison. Alți clasicizanți

Ca spirit, Addison (1672—1719) aparține secolului al XVIII-lea. A studiat la Oxford; s-a aplecat mai cu seamă asupra clasicilor. Se vedea că va face o carieră de erudit; părăsind-o s-a dedicat politicii, în care de altminteri s-a manifestat cu măsură, echilibru și consecvență. Opera sa scriitoricească exprimă gîndirea unui moralist stăpînit de idei ca acelea care pe plan literar aveau să conducă la constituirea romanului realist (Defoe, Swift, Richardson, Fielding, Goldsmith, Smollett, Sterne), iar pe plan social începeau să pregătească drumul burgheziei din era victoriană.

În teatru s-a manifestat doar marginal. Comedia *The Drummer* (Toba) e neinteresantă. În schimb, *Cato*, încercare de tragedie în stil clasic, s-a impus, nu atît ca operă în sine cît ca program și semnificație. Addison înțelegea să redea teatrului marile lui funcțiuni, ca regenerator sufletesc în societate și ca instituție de care Anglia vremii avea nevoie.

Cato s-a reprezentat întîia oară în 1713, cu succes remarcabil. Avem totuși de-a face cu o piesă rece, solemnă, stăruind de la început pînă la sfîrșit într-o tensiune stoică. Păstra forma clasică franceză. Personajele rămîn toate încă-

https://biblioteca-digitala.ro

tușate în forma lor rigidă. Reies parcă mai mult dintr-o disertație filozofică decît dintr-o acțiune propriu-zisă cu suflu uman, căutări și emoții. Murind, Cato își dă binecuvîntarea pentru căsătoria fiicei sale, Marcia, cu prințul numid Iuba; numai că de-a lungul celor cinci acte scurse pînă atunci această iubire nu izbutește să emoționeze cugetele spectatorilor. La fel și dragostea dintre Portius, fiul înțeleptului, și scumpa sa Lucia; decurge egal, liniștit, cu profunzime, dar fără patetism capabil să zguduie. Sempronius se comportă mai mult ca un retorician decît ca un conjurat. Monologul pe care Cato îl rostește în ultimul act înainte de a-și sfîșia trupul are în el înălțime filozofică. Pune în lumină demnitatea umană așa cum o gîndea filozofia stoică, amintind ca măreție moartea lui Socrate; nu e însă mai puțin adevărat că în toate acestea există o frumusețe de sistem lăsînd în umbră adevărul dramatic și psihologic.

Față de totalitatea operei lui Addison, tragedia *Cato* reprezintă doar o insulă. Aceasta însă nu-i micșorează însemnătatea. Găsim în ea sub o altă formă idei și mesaje ca în *The Spectator*, publicație periodică unde Addison cu puritanismul său moderat, filtrat prin ironie și cu viziunea lui umanitară a fost principalul animator. Moralmente, *Cato* înțelegea să fie un protest împotriva anumitor moravuri recalcitrante din Restaurație. Nota filozofică are înțeles stoic. Mai important decît goana după fericire e să deprindem arta consolării în nenorocirile ce ne pot lovi. Înțelepciunea stă în echilibru, în puterea de reținere. Addison are în minte tipul lui *l'honnête homme*, pe care și l-a apropiat prin contactul lui cu spiritul francez. Nu mai puțin însă aspiră la o formă de civilizație care să corespundă realităților engleze. Mai precis: o formă de civilizație cuprinzînd în ea mai multe treceri, de la aristocrație la burghezie, de la plăceri subiective la utilități sociale, de la revărsări în afară la interiorizare, de la voluptăți artistice la disciplină morală.

Vechiul spirit libertin și convențional, atîta vreme predominant în teatrul Restaurației, este acum grav zdruncinat.

Putem aminti în seria clasicizanților și alte nume: scoțianul James Thomson (1700—1748), autorul *Anotimpurilor*, cu tragediile *Sophonisba* (1730), *Agamemnon* (1738) și *Coriolan* (1748); Edward Young (1683—1765), autorul *Nopților*, cu tragediile *Busiris*, *King of Egipt* (1719) și *The Revenge* (Răzbunarea, 1721); Samuel Johnson (1709 — 1784), celebrul critic și moralist, autor și al unei tragedii, *Irene* (1749). Mai notăm că în școala particulară întemeiată și condusă de el l-a format pe David Garrick, actorul care în curînd avea să devină un centru al vieții teatrale engleze, că a deschis o subscripție publică pentru editarea operelor lui Shakespeare și că efectiv a și dat la iveală această ediție (1765), fără valoare critică deosebită, dar utilă și cu o *Prefață* interesantă ca busolă literară a vremii.

15. Forme de tranziție. Colley Cibber, Richard Steele

Colley Cibber (1671—1757) a intrat în teatru după ce mai întîi participase activ la frămîntările civile din 1688. În sentimentul său intim se simțea mai ales actor. Paralel cu cariera actoricească a dezvoltat și o laborioasă activitate de autor dramatic. A scris treizeci de piese: comedii, tragedii, opere. Cele mai multe s-au stins repede. *The Nonjuror*, reprezentată în 1718, l-a adus

https://biblioteca-digitala.ro

pe autor în plină vîltoare a vieții publice. Aparent, piesa era o imitație după *Tartuffe* de Molière; în realitate găsim în ea o diatribă împotriva iacobiților care refuzau cu ostentație să depună jurămînt de credință noii dinastii.

Proriu-zis, Colley Cibber nu era un doctrinar; s-a străduit totuși să transpună în opera sa cîteva idei de program. Le găsim și într-o carte a lui de mărturisiri: *Apology for the life of Mr. Colley Cibber, Comedian* (Apologie pentru viața d-lui Colley Cibber, actor). Ia atitudine împotriva pieselor libertine, socotind că s-au scris prea multe; opinia publică auzindu-le mereu a început să obosească. De ce e nevoie ca scena să prezinte necontenit numai vicii și numai seniori pervertiți sau imorali? Nu ar fi oare timpul ca piesele engleze de teatru să aducă un aer împrospătat, o ambianță de mai multă decență și moralitate?

În comediile sale, Cibber va încerca să dea curs acestor idei și sentimente, cea mai caracteristică fiind *Love's Last Shift* (Ultima șiretenie a dragostei). A fost jucată cu mare succes, în 1696, la Teatrul Regal din Londra.

Acțiunea este mai mult un pretext. Ce ne reține atenția este teza psihologică și morală dezbătută în legătură cu cele două personaje principale: Loveless și soția sa Amanda. El pare un om rău, incorect, lipsit de scrupule. Și-a părăsit soția în mod mizerabil aruncîndu-se în aventuri și cuceriri ușoare, risipindu-și cu inconștiență averea. Se reîntoarce în Anglia ruinat; continuă totuși să-și păstreze cinismul. Ea este o natură blîndă, răbdătoare, înțeleaptă. Nu a încetat o clipă de a-și iubi soțul. E convinsă că într-o zi va izbuti să-l readucă pe calea cea bună. Evită calea moralizării directe. Își cunoaște soțul; știe că sfaturile nu ar putea să aibă asupra lui decît efecte contrarii celor așteptate. Singura soluție este tot sentimentul; și anume unul din care elementul plăcerii să nu lipsească. Dacă se va ivi și un strop de afecțiune, acela trebuie folosit! Și într-adevăr, avea să se producă o minune. Loveless se convertește. Cinicul de altădată, trecut cu simplitate, cu discreție și cu naturalețe prin școala sentimentului, este acum un penitent plin de bunătate și de poezie: „...Da! tu m-ai smuls din letargia profundă a viciului... În genunchi înțeleg să mulțumesc aceleia care prin virtutea ei a izbutit să mă supună și astfel să mă elibereze. Vreau să-mi spăl fărădelegile în necurmate lacrimi de pocăință..."

Richard Steele (1672—1729), ca scriitor și moralist, figurează în epocă alături de Addison. Colaborarea lor la *Tatler*, *Spectator*, *Guardian* și *Englishman* — publicații care își impuneau să dea Angliei un nou model de umanitate și să reabiliteze onoarea naturii umane—contează printre cele mai active și mai caracteristice manifestări literare engleze din epocă. Succesele obținute în teatru l-au determinat să plece din armată unde își cîștigase repede cîteva galoane, nu atît prin merite militare cît mai degrabă prin relații literar-mondene. Principala sa activitate scriitoricească este cea dedicată jurnalisticii și revistelor pe care le-a inițiat. La diferite intervale a scris și cîteva comedii: *The Funeral, or Grief à-la-Mode* (Înmormîntarea sau Doliul la modă, 1701), *The Lying Lover* (Îndrăgostitul mincinos, 1703), *The Tender Husband* (Soțul drăgăstos, 1705), *The Conscious Lovers* (Îndrăgostiții rezervați, 1722).

Ne oprim asupra uneia din acestea *(The Tender Husband)*. Găsim în ea idei, sentimente și intenții de tipul celor inițiate de Cibber. Un soț a surprins dezordinea sufletească și morală în care soția sa începea

https://biblioteca-digitala.ro

să alunece. Își impune s-o salveze, dar nu prin admonestări și constrîngere, ci prin aducerea ei în situații sufletești de regret și remușcare. Recurge la ajutorul unui amant simulat. Acesta o va aduce pînă în marginea cedării. Dintr-o dată însă în conștiința ei sa va produce o limpezire salutară. Își dă seama de urîțenia minciunii și a trădării. Are revelația viciului; gîndul îi produce oroare. Regenerarea e pe cale să se producă; va fi cu atît mai adevărată cu cît a fost cucerită printr-o descoperire proprie.

Și în aspectele lăturalnice ale acțiunii, ca și în caracterele personajelor secundare din comediile lui Steele găsim situații orientate asemănător, adăpostind în ele înțelesuri morale, bunătate, capacitate sufletească de resurecție. Anume: servitori bătrîni, devotați stăpînilor, gata de abnegație și sacrificiu pentru a-i smulge din împrejurări critice; bărbați recompensați moralmente pentru faptele lor de credință și generozitate; femei în aparență incorigibile, în fond cu latențe salvatoare așteptînd să fie transformate în manifestări virtuoase; părinți și copii ce-și par poate puțin străini, dar nu din lipsă de sentiment, ci mai degrabă din delicatețe și discreție; oameni cu defecte cu trăsături regretabile, cu gesturi respingătoare, nu însă lipsiți de orice sensibilitate; de asemenea, oameni care sub impresia momentului își aruncă vorbe grele, dau unor neînțelegeri de moment proporții de catastrofă, dar care o dată ieșiți din criză știu să se reculeagă și să regrete.

Steele, într-o dedicație către Addison, definește misiunea poetului: „*an obliging service to human society*“ — un serviciu care obligă, dedicat societății umane.

Exemplul dat de Cibber și Steele a produs ecou. Apar imitatori; mulți nu au încă intuiția pătrunzătoare și mîna sigură; intenția însă rămîne semnificativă. Nu s-ar fi putut ca vechea comedie să-și înceteze existența dintr-o dată. Anumite prelungiri din această comedie, în unire cu noile tendințe moralizante, vor da naștere unui gen nou, deocamdată stîngace, cu amestecuri nelimpezite de glumă și de serios, dar cu perspective asigurate: comedia burgheză. Continuă să apară personaje care vorbesc urît, care nu-și ascund viciile și concupiscența; de asemenea, stăruie scene introduse cu dinadinsul, cu situații de efect și *quiproquo*-uri bufe. Dar, precizăm, față de trecut aceste scene s-au împuținat; oricum, nu mai sînt suverane. Autorul le încadrează cu sfaturi morale, punîndu-le să alterneze cu scene în care totul e pur și proaspăt. Aceste încheieri moralizante au în ele ceva de fabulă sau de proverb. Nu izbutesc să pară spontane; chiar și spiritele simple pot să le sesizeze artificiul. Nu e însă mai puțin adevărat că ele exprimau ceva nou, o intenție, o inițiativă. Reforma morală nu poate fi așteptată doar din afară; trebuie să pornească mai ales dinăuntrul conștiințelor omenești, dintr-o nouă descoperire a sentimentului.

16. George Lillo

Prin George Lillo (1693—1739), idealul burghez a făcut un nou pas, hotărîtor, în teatru. Scriitorul înainte de a se dedica literaturii i-a ajutat tatălui său în meșteșugul de bijutier. Fusese crescut în tradiția și mentalitatea puritană. De aici preocuparea de a compune un teatru moral, pe alocuri chiar cu tendință predicantă. A scris opt piese dramatice, dintre care remar-

https://biblioteca-digitala.ro

cabile sînt două: *The Fatal Curiosity* (Curiozitatea fatală, 1736) și *The London Merchant, or The History of George Barnwell* (Neguțătorul din Londra sau George Barnwell, 1731).

În *The Fatal Curiosity* se dramatizează o întîmplare cunoscută. Doi bătrîni, soț și soție, ajunși în stare de mizerie, asasinează spre a-l jefui pe un străin care le ceruse adăpost peste noapte. După comiterea crimei, nefericiții bătrîni vor afla că străinul pe care-l uciseseră era propriul lor fiu; după o absență îndelungată se întorsese în țară, dornic să-și regăsească părinții și să le asigure o existență liniștită.

Acțiunea din *The London Merchant* este mai complexă. Avem în ea povestea tulburătoare a unui om tînăr prăbușit din cauza unei iubiri nefericite și a unei femei nedemne.

George Barnwell, funcționar de comerț, s-a îndrăgostit de curtezana Millwood. Farmecele acesteia îl înnebunesc; i-a dezvăluit beții ale amorului carnal, cu meșteșug cinic de curtezană hotărîtă să-și stăpînească prada. Pentru a putea satisface capriciile și luxul metresei sale, tînărul începe prin a-și fura patronul, bogatul și virtuosul negustor Thorowgood, pentru ca în cele din urmă să ucidă pe însuși unchiul, tutorele și binefecătorul său. Este condamnat la moarte prin spînzurătoare. În temniță Barnwell își dă seama cît de departe a mers decăderea sa; în conștiința lui se va produce un reviriment moral. Pășește spre locul execuției cu un suflet în care s-a produs lumină. În piesă este introdus și un alt tînăr, Trueman, păzitor al virtuților burgheze, discipol atent al patronului său, același negustor Thorowgood.

Reținem din piesa lui Lillo două figuri: George Barnwell și curtezana Millwood. Primul se rătăcește; din slăbiciune și-a pierdut stăpînirea de sine. E conștient că faptele sale îl descalifică, nu are însă puterea de a se reține. Cealaltă este infernală prin structură. Lipsa de criterii o face amorală. Cînd Barnwell ar vrea să trezească în ea o undă de regret, de pocăire, de împăcare cu cerul, îi răspunde cu liniște, fără vreo tresărire emotivă: „Dacă ții să te rogi, fă-o pentru tine; pe mine lasă-mă în pace! Nu am dorit să trăiesc tot așa nu doresc să mor. Mi-era indiferent dacă nu aș fi existat."

Pînă la un punct Lillo este și doctrinar. Cîteva idei privind natura și funcțiunea artei dramatice sînt expuse în dedicația piesei amintite, altele se deduc contextual din totalitatea operei. Tragedia are drept la un cîmp mai larg decît cel tradițional; poate privi nu doar vieți din sfere legendare, istorice și aristocratice, ci și din sferele obișnuite ale oamenilor simpli. Piesa de teatru are de îndeplinit o funcțiune militantă. E de datoria ei să atragă atenția asupra viciilor existente și a celor în germene, solicitînd totodată forțele sufletești care să le combată. Trebuie să pună în mișcare sensibilitatea spectatorilor. Interesează mai cu seamă cazurile în care după rătăciri tragice cugetele se reculeg și devin virtuoase. E vorba de valori și orientări într-o societate al cărei spirit evoluează prin dezvoltarea unei burghezii active și luminate. Lillo, oarecum, îndeplinește în Anglia un rol asemănător cu cel reprezentat de Diderot în Franța. Ideile sale pot fi considerate principii și premise ale noii drame burgheze. Continua un proces mai vechi a cărui prefigurare am putut-o afla în *Arden of Feversham*. De altminteri, nu întîmplător a preluat și el subiectul lăsîndu-i același titlu.

https://biblioteca-digitala.ro

Piesa lui Lillo a trecut graniţa în Franţa şi în Germania, unde fie în traducere, fie în diferite prelucrări se va număra printre sursele şi influenţele care au luat parte la constituirea dramei burgheze în spiritul iluminist al secolului.

Lillo e apreciat elogios de Diderot şi Lessing; acesta din urmă s-a şi inspirat din *Barnwell* în tragedia sa burgheză *Miss Sara Sampson*. A găsit atîta audienţă pe continent şi pentru că avea în spate autoritatea teatrului englez, cu marea amintire shakespeariană, şi pentru că răspundea noilor aspiraţii ale burgheziei europene. Prin opera lui, punctul de vedere social cîştiga în literatura dramatică a vremii o poziţie caracteristică.

17. John Gay

John Gay (1688—1732) a rămas orfan la vîrsta de şaptesprezece ani. Cîtva timp înainte de a se dedica în totul literelor şi-a cîştigat existenţa ca ucenic pe lîngă un fabricant de mătăsuri. Din viaţa lui e demn să amintim că a funcţionat o bucată de vreme ca secretar al ambasadei britanice din Hanovra, că a fost secretarul ducesei de Monmouth şi că a colaborat la *Guardian* al lui Steele. Primele lui scrieri — toate denotînd ascuţime de spirit, putere de observaţie, ironie burlescă, imaginaţie — au atras atenţia lui Pope şi a lui Swift, care îi vor deveni protectori şi îndrumători. Virulenţa lui satirică se apropie de aceea a lui Swift.

S-a remarcat mai ales prin *The Shepherd's Week* (Săptămîna păstorului, 1714); găsim aici pe de o parte zugrăvirea spirituală şi graţioasă a vieţii campestre, pe de altă parte o parodiere a pastoralelor la modă.

Îndemnat de Swift, după o serie de tatonări, Gay a devenit şi autor dramatic, oprindu-se asupra unui gen oscilant, încă nedefinit, dar care în ambianţa de transformări a epocii avea să trezească un ecou deosebit.

Este vorba de *The Beggar's Opera* (Opera cerşetorilor), apărută în 1728. Este o melodramă satirică, scrisă cu alternări de proză şi versuri, reunind în ea elemente din tradiţia comică naţională şi elemente adaptate din opera italiană şi franceză, ambele pe atunci în plină dezvoltare. Pînă atunci era regulă ca asemenea producţii să aducă pe scenă doar figuri pitoreşti sau eroice din legendă şi istorie; de astă dată, drept satiră făţişă la adresa operei de provenienţă italiană, acţiunea avea să se petreacă la închisoarea din Newgate, personajele fiind hoţi, calici, cerşetori, gazde de tîlhari, femei de moravuri uşoare.

Dintru început facem cunoştinţă cu personajul Peachum, iniţiatorul şi patronul unei întreprinderi deosebit de industrioase. Hoţii şi cerşetorii din Londra „lucrează" în profitul lui. De fapt, cu mulţi din aceştia se află în rivalitate. Pentru motivul că banditul Macheath a ajuns să-i cunoască prea bine toate malversaţiile, mijloceşte ca acesta să fie arestat.

Acţiunea continuă cu nesfîrşite complicaţii. Macheath evadează din închisoare prin complicitatea lui Lucy, fiica temnicerului, căreia i-a promis că o va lua în căsătorie. Între Lucy şi Polly — aceasta din urmă e fiica lui Peachum care sfidîndu-i voinţa devenise soţia lui Macheath — rivalitatea căpătînd accente groteşti Macheath, evadat, se refugiază în tripoul unde îşi depozita lucrurile furate. Pentru a intra în posesia acestora, patroana lo-

https://biblioteca-digitala.ro

calului îl denunță. Macheath este dus la locul de execuție. Aici în afară de Lucy și Polly se află și alte făpturi îndurerate. Au venit să-l plîngă încă patru neveste, fiecare cu cîte un copil în brațe. Oamenii lui, care sînt de asemenea de față, își salută șeful cu îndemnuri curajoase: „Adio, viteazule căpitan, adio, să mori ca un cocoș!"

Faptele însă nu se încheie aici. Apar din nou personajele din prolog, un cerșetor și un comedian. Din dialogul lor aflăm că spectacolul de operă și spectacolul tragic trebuie înțelese diferit. Primului nu i s-ar îngădui să se termine în tristețe. De aceea publicul e îndemnat să ceară iertarea condamnatului. Întemnițații irump pe scenă, Macheath este luat în triumf și predat cu fericire femeilor sale. Reprezentația se încheie în atmosferă de frenezie, cu muzică și balet. Gay a reluat subiectul într-o altă melodramă, *Polly* (1729), a cărei reprezentare pe scenă a fost interzisă de cenzură.

Piesa lui Gay este socotită printre cele mai bune și mai caracteristice producții dramatice engleze din primele decenii ale secolului al XVIII-lea. De-a lungul vremii a fost obiect de discuții aprinse și prelungite. I s-au pus pe seamă intenții de imoralitate. Cu privire la valoarea artistică s-a pretins, pe alocuri, că nu ar trece de nivelul unei farse obișnuite.

Faptele însă dezmint aceste judecăți. Swift, în jurnalul irlandez *The Intelligencer*, a salutat piesa cu entuziasm. În saloane, în cenacluri și în alte mari reuniuni de lume din Londra se vorbea despre ea ca despre un eveniment. Pe evantaiele purtate de femeile elegante cu prilejul diferitelor recepții se aflau pasaje ori replici din textul piesei. Miss Fenton, drept urmare a succesului obținut în rolul lui Polly, avea să devină soția ducelui de Bulton. Explicația, desigur, are mai multe aspecte. Prospețimea melodiilor, vivacitatea dialogurilor, tonul general de bună dispoziție, baletul, punerea în scenă, noutatea ca gen de spectacol — iată trăsături de natură să atragă, să trezească interes. La acestea trebuie să adăugăm partea de satiră: împotriva operei italiene, împotriva lui Händel[1] și împotriva unor moravuri detestabile din înalta societate a vremii. Publicul contemporan avea impresia că sub masca brigandului Macheath putea să recunoască pe Walpole cu setea lui de îmbogățire prin jocuri de bursă.

Brecht, în *Opera de trei parale*, a reluat ideea din piesa lui Gay, adaptînd-o la, optica secolului nostru și lărgindu-i semnificația satirică.

18. Priviri de încheiere

Teatrul englez din timpul Restaurației s-a manifestat în două direcții: tragedie și comedie. Prima este mai puțin caracteristică. Perioada adevăratei tragedii trecuse. Cea actuală în genere avea o viață voită, artificială. Pe de o parte trebuia să onoreze o tradiție națională, avînd ca puncte mari de reper pe Marlowe și Shakespeare; pe de altă parte funcționa cu autoritate o influență a teatrului clasic francez, în cuprinsul căruia creația tragică era fundamentală. Comedia însă s-a dezvoltat într-un mod neasămănat mai viu, mai natural, mai autentic. Corespundea cu criteriile și preocupările vremii;

[1] Mai tîrziu avea să colaboreze cu Händel; a scris libretul pentru pastorala lui, *Acis și Galatea*.

https://biblioteca-digitala.ro

întîi ca reacție împotriva intoleranței și exceselor puritane, apoi ca euforie de viață într-o perioadă cu incertitudini morale în viața particulară și publică, în cele din urmă ca manifestare satirică și acțiune de regenerare a unor moravuri degradate.

Considerațiile și judecățile finale din rîndurile de față vor avea în vedere mai cu seamă creația comică.

Influența clasică franceză nu a străbătut în profunzime. Moda nu a fost dublată întotdeauna și de esență. Faptele adesea au rămas la suprafață. Între comediile lui Molière și comediile oricăruia dintre poeții englezi ai Restaurației există deosebiri mari. Ideea de *honnête homme* la aceștia aproape că se exclude; cel mult s-ar putea face unele apropieri sporadice, și acestea nu privind umanitatea în genere, ci o burghezie britanică în dezvoltare. Moravurile sînt descrise cu brutalitate. Eroii poartă costume burgheze sau aristocratice și practică maniere de salon; însă adesea sub acestea se ascund spontaneități și manifestări primare. Întîlnim curent o politeță a modei, a convenției; mai puțin și una a inimii. Viciile sînt denunțate cu necruțare; titularii lor ne devin detestabili, tot așa cum societatea care îi adăpostește ajunge să ne pară o mare vinovată. Rîsul pe care îl pun în mișcare este dur, sarcastic, răzbunător, uneori încărcat de pasiuni și răzbunări politice; un rîs, adesea, pentru amuzament și satisfacții momentane. Oricum, e departe de concepția poetului francez, în care rîsul poate înveșmînta totul: agreabilul și seriosul vieții, frenezia exaltantă și reflecția sau îngîndurarea, satira și studiul de caracter, protestul și aprobarea plină de adevăr și sinceritate, divertismentul și intenția moralizantă, scrutarea realității și visarea poetică.

Repetăm, acum, sub perspectivă generală, o idee pe care analitic am întîlnit-o la mai mulți din autorii amintiți. Am greși rămînînd cu impresia că teatrul comic englez din perioada Restaurației s-a complăcut să aducă pe scenă corupția, să apară ca un compendiu de vicii omenești, să reflecte mai mult moravuri frivole și rudimentare, să zugrăvească o societate înecată în convenții și artificii, să desconsidere ideile și tablele de valori morale.

Faptele, dacă vrem să căpătăm asupra lor imagini exacte, trebuie privite funcțional.

Comedia din timpul Restaurației s-a dovedit un gen fertil și cuprinzător. Nu a rămas străină de ceea ce fusese înaintea ei, după cum nu s-a arătat opacă față de ceea ce avea să-i urmeze. Recunoaștem în ea prelungiri din verva shakespeariană și din „umorile" lui Ben Jonson; deopotrivă va deschide un drum spre comediile sentimentale cu notă iluministă ale lui Goldsmith și Sheridan. Nu s-a îndepărtat niciodată cu totul de tradiția națională; în același timp a filtrat elemente și imitații utile de la spanioli și francezi. S-a dovedit prezentă în epocă, fapt cu atît mai de luat în seamă cu cît știm că Restaurația engleză nu a fost o perioadă ușoară, ci una plină de probleme și contradicții, de crize politice și morale, de puncte de răscruce în dezvoltarea istorică a țării. Teatrul, într-adevăr, a sprijinit euforiile și libertinajul epocii; totodată însă a funcționat și ca tribună de idei, ca armă critică și ca mijloc de moralizare. Găsim în el ecouri din știință, din filozofie, din teologie și din doctrina politică, din artă și din cultura generală a vremii. I s-au dedicat mulți dintre scriitorii contemporani de seamă. Toți s-au arătat activi, inventivi, pasionați de munca și misiunea lor. Fiecare — putem spune —

https://biblioteca-digitala.ro

a venit cu ceva caracteristic: fie vigoare artistică, fie dialog cu abilități și insinuări, fie îndrăzneală licențioasă, fie franchețe a descrierii și curaj al denunțării neocolite, fie sinceritate a observației și a constatărilor.

Toate aceste aspecte în ambianța vremii au fost de folos. Într-o perioadă în care englezul de rînd putea să se întrebe în sinea sa dacă este republican sau monarhist, puritan sau sceptic, credincios sau ateu, papist sau protestant — întrebări dificile, cu salturi și contraste greu de stăpînit dintr-o dată — satira, aluziile, denunțările și sinceritățile crude din teatrul comic, desigur i-au venit în ajutor. Avem dovada faptului în felul cum nevoia de ieșire din libertinaj și de regenerare morală va continua să rămînă în actualitate, pentru ca într-o fază următoare a teatrului național englez să devină cuvînt de ordine.

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL GERMAN

REFORMĂ. UMANISM. BAROC

1. Reforma

Teatrul care s-a dezvoltat în teritoriile de limbă germană în decursul secolelor XVI—XVII, poartă marca unei mari densităţi de evenimente politice, sociale şi psihologice rezultate în aceste părţi ale continentului prin întîlniri de popoare şi interferenţe de cultură.

Sub raport politic, situaţia e tulbure, complicată, pe alocuri de-a dreptul indescifrabilă.

Începînd din 1483, pentru multă vreme, coroana imperială a trecut pe seama casei de Habsburg. Politica acesteia va avea cu precădere caracter dinastic. Friedrich al III-lea, de exemplu, în lunga lui domnie (1440—1493), mai mult decît de orice s-a preocupat de succesiunea la tron a fiului său Maximilian. Acesta, instaurînd pacea generală la dieta de la Worms (1495), lăsa impresia că ar fi stabilizat situaţia politică. Dar procesul de diviziune a Germaniei, început încă din perioada interegnului, a continuat sub diferite aspecte; dietele de la Worms (1521) şi Nürnberg (1522) aveau să-l confirme. Intervenţiile în politica germană ale lui Carol-Quintul, moştenitor prin mamă al coroanei spaniole şi prin tată al teritoriilor habsburgice, au contribuit la grăbirea scindării. A reuşit într-adevăr să împiedice înaintarea musulmană care în 1526 distrusese regatul maghiar, culminînd în 1529 prin asediul Vienei. Dar trebuind să lupte şi cu regele Franţei care îi disputa Italia, nu a putut împiedica progresele Reformei. Consfinţind autonomia principilor, dieta de la Speyer (1526) reglementa situaţia confesională pe baza criteriului teritorial. Se permitea astfel o largă pătrundere a mişcării reformate, concretizată în 1530 prin Confesiunea de la Augsburg. Deşi împăratul, eliberîndu-se temporar de presiunea franco-otomană, a reuşit să învingă alianţa principilor protestanţi, o nouă insurecţie protestantă a dus la pacea religioasă de la Augsburg (1555) prin care se asigura egalitatea în drepturi a confesiunilor. Carol-Quintul a abdicat în 1556; prin aceasta, fiul său Filip al II-lea va întemeia ramura spaniolă a casei de Habsburg, iar fratele său Ferdinand, căruia îi cedase teritoriile austriece şi care între timp prin căsătorie mai căpătase încă două regate — Boemia şi Ungaria —, va rămîne titularul ramurei germane.

Amintim deopotrivă şi despărţirea Elveţiei de imperiul german. Prin pacea de la Basel (1499), Confederaţia a devenit independentă. În 1521, printr-o convenţie cu Franţa, aceasta căpăta putinţa să înroleze în Elveţia 16.000 de

https://biblioteca-digitala.ro

mercenari. De aici latitudinea Elveţiei de a-şi manifesta o anumită independenţă faţă de politica şi cultura Germaniei.

Situaţia nobilimii în această epocă devenise precară. Procesul de autonomizare a principilor teritoriali şi creşterea în importanţă a oraşelor grăbeau ruinarea cavalerilor care nu mai puteau ţine pasul cu progresele tehnicii militare. Efectiv, după înfrîngerea lui Franz von Sickingen (1523), cavalerii erau eliminaţi din luptele politice. Suveranitatea şi puterea se împărţeau între principatele laice, principatele bisericeşti şi oraşele libere care beneficiau de statute speciale.

În asemenea condiţii, păturile urbane căpătau conştiinţa însemnătăţii lor. Hansa, cu tradiţia ei de trei secole şi cu pătrunderile ei adînci în mentalitatea păturilor de mijloc ale lumii germane, era încă în măsură să-şi exercite influenţa. Într-o lungă perioadă istorică în care dezorganizarea imperiului german şi înmulţirea stărilor de anarhie ameninţau să reducă viaţa oraşelor şi să paralizeze viaţa economică, federaţiile de oraşe comerciale îndepliniseră funcţiuni salutare pe plan german ca şi european. Burghezia, stăpînă pe o stare materială bună, implicit şi pe un grad de instrucţie mai pronunţat, începea să se simtă capabilă de acţiuni îndrăzneţe. O seamă de carenţe în funcţionarea administraţiei, decurgînd mai ales din eligibilitatea împăratului; nesiguranţa continuă a drumurilor de comerţ; diferitele împiedicări în circulaţia mărfurilor şi în desfăşurarea operaţiilor de credit; procedeele arbitrare în ocuparea demnităţilor înalte şi a prebendelor, cu preferarea sistematică a celor agreaţi de biserică — iată, între altele, situaţii de natură să stingherească burghezia în mişcările şi interesele ei. De aceea era interesată să ajungă la lichidarea privilegiilor de castă şi o dată cu această lichidare să desfiinţeze toate vechile bariere din calea unei dezvoltări mai libere a comerţului şi a industriei.

În 1525, drept consecinţă a nemulţumirilor produse prin instituirea de sarcini noi şi încercarea stăpînilor de a înlocui prestaţiile în natură cu bani, a izbucnit un mare război ţărănesc împotriva feudalilor. Cu toate că burghezia nu s-a raliat decît în mod sporadic, mişcarea a luat forme intense, de adîncime, cu urmări în toate straturile societăţii germane şi în toate direcţiile ei de manifestare. Ţăranii răsculaţi au fost reprimaţi prin acte de cruzime atroce.

Aceste mişcări pe plan social au coincis cu un important eveniment spiritual şi religios, punct de plecare pentru una din cele mai întinse dezbateri din istoria modernă a vieţii europene: Reforma.

Ca proces istoric avem de semnalat repetate acţiuni disidente faţă de Curia pontificală şi biserica oficială, acţiuni socotite în genere drept erezii şi urmărite ca atare. Faptele s-au pregătit îndelung, prin vaste întîlniri şi întrepătrunderi de elemente diferite, în condiţii specifice ale spiritualităţii şi dezvoltării germane.

Amintim în primul rînd o seamă de mişcări mistice. Johannes Eckhart (1260—1327), provincial al dominicanilor şi profesor de teologie la Köln, a evoluat de la doctrina tomistă spre un neoplatonism mistic susţinînd ideea unităţii profunde între suflet şi Dumnezeu şi cerînd totodată limbajului uzual să-şi modeleze noţiunile după cerinţele şi indicaţiile vieţii interioare. Înfruntînd în predicile sale raţionalismul oficial al bisericii, aceasta într-o perioadă de mari tulburări religioase, Eckhart a fost deferit unui tribunal religios care a condamnat drept eretice cîteva dintre tezele sale. Mişcarea iniţiată de el

https://biblioteca-digitala.ro

a continuat: în Germania prin dominicanii Seuse şi Tauler, iar în Olanda prin Ruysbroek şi „Fraţii vieţii comune". Pe de altă parte, nici raţionalismul scolastic nu rămînea docil. Sub învinuirea de a fi despărţit cunoaşterea de credinţă, William Occam (1300—1350), înnoitorul gîndirii sceptice, intra şi el în violent conflict cu papalitatea. La aceste manifestări avem de adăugat o întreagă literatură satirică apocrifă cu pătrunderi stăruitoare în masele de credincioşi, denunţînd moravuri ale clerului şi abuzuri patronate de biserică.

Încă din secolul al XV-lea, la conciliile de la Konstanz şi Basel, ca urmare a ideilor şi frămîntărilor reieşite din acţiunile lui Wiclif şi Huss, se făcuseră încercări de reformă a bisericii. Însă pasul hotărîtor, menit să zdruncine viaţa spirituală a întregii Europe, a fost cel marcat de Martin Luther (1483—1546) prin cele 95 de teze asupra indulgenţelor afişate pe poarta bisericii din Wittenberg.

Abătîndu-se de la filozofia scolastică ale cărei nesfîrşite exerciţii îi păreau sterile, Luther s-a afundat în scrierile sfîntului Augustin; deopotrivă mai era influenţat de gîndirea lui Occam şi de tradiţia misticilor germani. Disperat de rigorile ascezei, revoltîndu-se totodată împotriva spiritului de labilitate morală care mîna forurile ecleziastice la comerţul intensiv cu indulgenţe, Luther s-a simţit autorizat să nege eficienţa operelor pioase în ce priveşte redempţiunea, absolutizînd credinţa ca singură cale de regenerare a sufletului păcătos în faţa mîniei lui Dumnezeu, Luther a negat în consecinţă şi autoritatea clerului şi a papalităţii considerînd aceste foruri drept intermediari neaveniţi şi abuzivi între om şi Dumnezeu şi a căutat să apropie comunitatea de viaţa religioasă a primilor creştini. A cunoaşte pe Dumnezeu este a iubi şi a înţelege creaţiunea, motiv pentru care cerea monarhului şi puterii constituite să practice o atitudine de justiţie, clemenţă, bunăvoinţă şi iubire.

Faţă de curentele dogmatice şi mistice din epocă, Luther a imprimat ostilitate, invocînd ca singură autoritate *Biblia*. În genere a luptat pentru o biserică mai simplă, mai umilă şi mai săracă, mai puţin dogmatică decît cea existentă. În acest scop propunea secularizarea averilor bisericeşti, limitarea ritualului, mai multă dependenţă de puterea laică şi ca reflex moral o mai deplină afirmare a conştiinţei umane. Marx precizează: „...(Luther) a început să-l conteste pe preotul din afara mireanului, afirmînd existenţa unui preot lăuntric, în inima mireanului..."[1]

În decembrie 1520, drept urmare a excomunicării lui Luther , a avut loc arderea bulei papale. În aprilie 1521, prin Confesiunea de la Worms, ruptura lui Luther cu Roma a devenit fapt evident. Anatema, departe de a-l izola, i-a atras şi mai mulţi adepţi. Huldreich Zwingli (1484—1531) în Elveţia va dezvolta o acţiune asemănătoare, ridicîndu-se împotriva indulgenţelor şi cerînd desfiinţarea celibatului obligator pentru preoţi. În opera sa capitală, *De vera et falsa religione* (Despre adevărata şi falsa religie, 1526), adapta spiritul Reformei la condiţiile vieţii cetăţeneşti din cantoanele helvetice. Principii de Saxonia şi Hessa au trecut repede de partea lui Luther. Se părea că toată Germania se va ralia mişcării. Au intervenit însă cu hotărîre principii rămaşi catolici care vor izbuti să-i încetinească ritmul, pe alocuri s-o şi frîneze. *Confesiunea de la Augsburg*, redactată de Melanchthon şi prezentată

[1] Marx-Engels, *Opere*, vol. III, Buc. 1950.

https://biblioteca-digitala.ro

dietei de la Augsburg în 1530, cuprindea în douăzeci și opt de articole profesiunea de credință a luteranilor. Tratatul de la Passau, încheiat în 1552, avea să aducă protestanților recunoașteri substanțiale. Prin pacea religioasă de la Augsburg, din 1555 enunțîndu-se principiul *cujus regio, ejus religio*[1], pentru moment se punea capăt luptelor. Se statua egalitatea în drepturi a confesiunilor; însă guvernarea țării avea latitudinea să hotărască religia supușilor ei.

În complexul acestor frămîntări și evenimente, printr-un proces inerent de contagiune, au intrat în joc și alte aspecte, de ordin social, psihologic și intelectual.

Țăranii, în plină revoltă împotriva abuzurilor practicate de puterea feudală, au simțit că pot găsi în ideile protestante puncte de sprijin pentru revendicările lor. Cînd însă au început să se desemneze și alte orientări în favoarea principilor și a celor puternici, aceste mulțimi s-au simțit trădate.

Thomas Müntzer (mort în 1525), întemeietorul sectei anabaptiste și unul dintre conducătorii războiului țărănesc, afirma panteistic că raiul și infernul nu trebuie căutate într-o lume de dincolo, ci în lumea reală unde pot lua forma fericirilor și nefericirilor sociale. Îndemnurile lui de luptă, îmbrăcate în terminologie bisericească, alcătuiau de fapt incitații la revoluție, la schimbări de fundament în relațiile sociale. Engels a caracterizat procesul: „Prin «Împărăția Domnului» Müntzer nu înțelegea altceva decît o orînduire socială în care să nu mai existe nici deosebiri de clasă, nici proprietate particulară, nici putere de stat opusă membrilor societății și străină lor..."[2]

Riposta dată de Luther, care pentru a salva interesele Reformei trecuse de partea puterii constituite, a pecetluit pentru multă vreme o situație de compromis social a bisericii protestante. În bună parte, această atitudine i-a fost dictată de acțiunile iconoclaste ale anabaptiștilor, curent care din toate privințele îi părea extremist.

Philipp Melanchthon (1497—1560), care ca și Erasmus aspira la o regenerare a creștinismului prin umanism în formă blîndă, însă hotărîtă și savantă, va argumenta și el împotriva principiilor anabaptiste. Evanghelia nu îndepărtează ordinea politică. Pentru ca rațiunea să poată menține disciplină în mulțimea impietăților reale și posibile este nevoie de ajutorul lui Dumnezeu, guvernele fiind opera divinității.

Deși eșecurile mișcărilor revoluționare, combătute de teologii de la Wittenberg alături de autoritățile tradiționale, au redus Reforma la planul strict confesional, aceasta s-a impus cu putere răspîndindu-se și în afara Germaniei, în țările scandinave, Boemia, Ungaria și Transilvania.

În prima parte a secolului al XVII-lea, ca urmare a diviziunii între protestanți și catolici, implicit și a luptelor politice, lumea germană a fost zguduită de un lung război intern, agravat între altele și prin periculoase imixtiuni ale unor puteri din afară: Războiul de Treizeci de ani.

Se părea la un moment dat că întreaga lume germană va trece de partea Reformei. În Germania de nord, episcopii fuseseră înlocuiți prin administratori luterieni. Mulți principi laici, în frunte cu electorii de Brandenburg, Saxonia

[1] Din care țară, de acea religie.
[2] Engels, *Războiul țărănesc german*, Buc., 1953.

https://biblioteca-digitala.ro

şi Palatinat, primiseră noua religie. Împăratul Maximilian al II-lea (1564—1576) ajutase ca mişcarea protestantă să cîştige teren în Austria şi Boemia. În faţa acestei situaţii, catolicismul a înţeles că trebuie să-şi ia măsuri de apărare. De aici acţiunea intensă a ordinului iezuiţilor, deciziile luate în conciliul de la Trento (1545—1563) ca şi politica de forţă a papilor din ultima parte a secolului al XVI-lea.

Războiul a început cu puţin înainte de venirea pe tron a lui Ferdinand al II-lea (1619—1637). La început se părea că imperiul va ieşi întărit. Dovadă: dezmembrarea Palatinatului şi delegarea Bavariei să vorbească în numele lui; înăbuşirea în Boemia a mişcărilor protestante; instituirea armatelor mercenare ale lui Wallenstein şi declaraţiile acestuia că împăratul german trebuie să fie tot atît de stăpîn la el acasă ca şi regii Franţei ori Spaniei în ţările lor; restituirea fondurilor secularizate (edictul din 1629) şi implicit aducerea multor principate ecleziastice din nordul Germaniei sub ascultarea monarhului.

Dar curînd această impresie de izbîndă a reacţiunii catolice, şi bineînţeles cu corelatele ei politice, avea să se prăbuşească. La dieta de la Regensburg (1630), principii arătaseră că se pot uni, fie şi pe deasupra deosebirilor religioase. Într-un moment cînd cauza protestantă părea pierdută, intervenţiile regilor din Danemarca şi Suedia i-au adus dintr-o dată redresări simţitoare. Împăratul se bizuia pe armate mercenare din Spania şi Italia care departe de a-l ajuta se dedau la jafuri şi acte arbitrare, dezorganizau viaţa economică şi administraţia ţării, aduceau cu ele devastări şi haos. Urmarea: dezolare peste tot, foamete şi sărăcie, panică în cugete. Toate acestea au contribuit ca starea de război să se prelungească pînă în 1648 cînd prin pacea din Westfalia — de fapt, o pace fără învingători şi fără învinşi — autoritatea împăratului se ruina, principii căpătau suveranitate absolută asupra teritoriilor lor şi lumea germană ca atare se diviza în „corpul catolic" şi „corpul evanghelic", consacrîndu-se astfel principiul dualităţii religioase.

Aceste frămîntări şi zdruncinări din ordinea politică a ţării au afectat şi viaţa ei spirituală. Cele două tabere, a împăratului şi a principilor confederaţi, împingeau adversitatea dintre ele aproape pînă la anularea sentimentului patriotic. Raporturile sociale se sfărîmau lăsînd ca oamenii să se macine în izolări dureroase. În atmosferă se întindea o pînză groasă de apăsări, anunţînd parcă o întoarcere la timpuri barbare. Şcolile pentru popor, care sub Luther căpătaseră dezvoltări aparte, îşi închideau porţile; ideea ca propaganda religioasă să meargă într-o strînsă împletire cu instrucţia populară aproape că nu-şi mai găsea loc în starea de spirit a vremii. Viaţa din universităţi devenea excesivă, crispată. Atît exegeza bazată pe raţiuni umaniste ori ştiinţifice cît şi discuţia critică erau date brutal la o parte pentru ca în schimb să apară fanatismul şi dogma. Catolici şi protestanţi, toţi intrau aprig în luptă transformîndu-şi punctele de vedere în acte de intoleranţă ale gîndirii, în dezbateri cazuistice, în rătăciri formale. Mulţimile populare nu puteau să pătrundă în totul înţelesurile abstracte ale acestor frămîntări; însă nu e mai puţin adevărat că prelungirea şi înverşunarea lor ducea la stări de agitaţie şi contagiune capabile să răzbată în toate cugetele, să zdruncine părţi întregi din echilibrul lor necesar, să provoace incertitudini şi chiar disoluţii morale.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Implicații culturale ale Reformei

S-a spus adesea că sub raport cultural, în secolele XVI—XVII, Reforma ar fi întreținut în lumea germană un fenomen de stagnare. Procesul reformat a fost numit o „pauză luterană", printre altele și cu înțelesul de întrerupere spirituală.[1] De fapt, în această epocă scrierile religioase au abundat; s-a spus însă că multe din ele s-ar afla doar în marginea tradiției și spiritualității germane. Departe deci de a exprima o perioadă de înflorire, scrierile amintite ar marca mai degrabă una de regres.

Precipitările de evenimente, multe din ele neașteptate, au scos la suprafață, exacerbîndu-le, nesfîrșite nemulțumiri, revendicări și antagonisme. Doctrina a devenit repede pretext de agitație. Sentimente și resentimente răbufnesc acum din numeroase părți, impetuos, fără oprire. Devoți ori inamici ai sacerdoțiului; partizani sau adversari ai erudiției; admiratori ori detractori ai curții pontificale; ambițioși și invidioși din viața politică: toți aceștia își azvîrlă reciproc anateme, se cufundă în pamflete și rechizitorii, izbucnesc în patimi de tot felul. Moralmente se petrec situații ca de război civil; s-a produs impresia, pe bună dreptate, că perioada ar închide în ea o dramă spirituală a poporului german.

Avem de înregistrat situații în care Reforma și-a însușit mijloace și procedee din arsenalul catolicismului pe care îl combătea, constituindu-și la rîndul ei forme de intoleranță. În anume momente a cerut ascultare necondiționată față de puterea instituită, proclamînd drept necesare măsuri și acte de autoritate. Nu vor lipsi nici unele acțiuni fanatice, dure și necruțătoare în substanța lor. Într-o epocă în care scolastica se afla în declin, Reforma își începea una a ei, într-un fel mai tristă, mai aspră și mai apăsată de formalism decît cea veche.

Poezia care în tumultul epocii putea să se regăsească mai bine, și chiar să dea la iveală monumente literare, era mai cu seamă cea religioasă. Ne gîndim anume la canticele lui Luther, Erasmus Alberus ș.a. Dar cel mai de seamă fapt literar al Reformei a fost traducerea *Bibliei*, începută de Luther în recluziunea sa de la Wartburg în 1521. Considerînd-o drept unica temelie autentică a creștinismului, Luther a luat asupra lui sarcina de a o transpune într-o limbă vorbită provenind din sursele profunde ale sensibilității naționale, capabilă totodată să exprime modul nou de gîndire al comunității.

Principala dificultate consta în găsirea unei trăsături comune care să apropie unele de altele mulțimea dialectelor germane. Și înainte — în scrierile și predicile lui Eckhart, Tauler ș.a. — fuseseră exprimate în limba germană noțiuni de dogmă, filozofie și morală; trebuia totuși ca acțiunea să fie reînnoită și ca limba națională să-și capete libertăți sporite față de tradiția exprimării savante în latinește. În secolul al XVI-lea circulau mai multe versiuni ale *Bibliei*, traduse în diferite dialecte germane. Dar în preocuparea lui Luther era ca noua traducere să reflecte sufletul întregului popor german. De aceea va lua ca bază limba întrebuințată în cancelariile din Saxonia și Turingia, regiuni cu școli și universități înfloritoare, cu mai multă tradiție literară; era o limbă răspîndită prin tipar, cu circulație printre învățați și oamenii de cultură. Pentru a-i spori caracterul direct, fami-

[1] W. Stammler, *Von der Mystik zum Barock*, Berlin, 1930.

https://biblioteca-digitala.ro

liar, Luther a apropiat-o de limba vorbită a păturilor populare. Lucrarea a durat pînă în 1534. A tradus după *Septuaginta*, folosindu-se în acelaşi timp şi de alte izvoare, inclusiv *Vulgata* şi arsenalul filologic al epocii. *Biblia*, difuzată cu uşurinţă şi rapiditate datorită tiparului relativ recent inventat, a cucerit lumea germană, a contribuit la răspîndirea mişcării protestante pînă în regiuni îndepărtate, a dat germanilor o limbă naţională înălţată pe trepte de demnitate literară.

Poezia Reformei şi-a găsit principala formă de cristalizare în stilul grav şi concis al coralului protestant creat de Luther; nu e însă mai puţin adevărat că ea a avut afinităţi şi cu poezia *meistersinger*-ilor, ca şi cu unele orientări didactice şi moralizatoare. Un gen popular în epocă a fost fabula, cultivată de Erasmus Alberus, Hans Sachs şi Georg Rollenhagen. Alături de aceasta a cunoscut o deosebită amploare şi satira, reluînd motivul medieval al nebunului. Inaugurată de umanistul alsacian Sebastian Brant prin *Das Narrenschiff* (Corabia nebunilor, 1494), poem cu notă didactică despre care s-a spus că ar fi însemnat un apel de disperare al umanismului german în ajun de izbucnirea Reformei, satira a căpătat o strălucire plină de vervă şi de pitoresc în scrierile eruditului franciscan Thomas Murner (1475—1537). Apropiat iniţial de lupta lui Luther împotriva abuzurilor clericale, Murner a dat la iveală în 1522 poemele *Die Narrenbeschwörung* (Exorcizarea nebunilor) şi *Die Schelmenzunft* (Breasla pişicherilor). Mai tîrziu, dîndu-şi seama de implicaţiile schismatice ale Reformei, Murner a atacat-o vehement în pamfletul *Vom grossen lutherischen Narren* (Despre marele nebun luterian, 1522). La începutul Contrareformei, Johann Fischart va continua tradiţia satirică alsaciană de pe poziţii calviniste prelucrînd surse olandeze şi franceze în pamfletele *Bienenkorb des heiligen römischen Immenschwarms* (Stupul sfîntului roi de albine romane, 1579) şi *Das vierhörnige Jesuiter-Hütlein* (Pălăriuţa iezuiţilor, 1580).

Dezordinile provocate de Războiul de Treizeci de ani s-au repercutat şi pe plan cultural. Se ştie cu cîtă pasiune Luther impusese poporului său efortul de a se ajunge la o limbă germană literară. Acest efort care în secolul anterior constituise o mîndrie naţională începea să fie părăsit. Se considera că învăţămîntul superior trebuie predat în latineşte, universităţile izolîndu-se într-o lume aparte şi practicînd la adăpostul exegezei umaniste diferite discriminări. Burghezia, care în timpul lui Luther ridicase un steag al valorilor naţionale şi fusese purtătoare de cuvînt a legăturilor dintre Reformă şi aspiraţia populară, se vedea acum încercuită, oarecum desconsiderată, contestîndu-i-se dreptul de conducere în viaţa ţării. Mulţimea de trupe străine cu care era împînzit teritoriul german contribuiau în mare măsură la agravarea situaţiei. Îndelungatele frămîntări religioase şi cortegiul de suferinţe reieşite din războiul ce le-a urmat avuseseră drept consecinţă trecerea în uitare nu numai a epopeii *Nibelungilor*, a legendelor cavalereşti, a baladelor eroice, ci chiar şi a manifestărilor poetice mai recente, în speţă creaţia burgheză din secolul al XVI-lea. Spiritele instruite, doritoare să-şi păstreze libertatea intelectuală, se adresează mai mult literaturilor străine. Sferele catolice îşi aţinteau privirile spre Italia şi Spania; cele protestante spre Anglia şi Franţa. În literatura de pînă atunci stăruiseră o seamă de supravieţuiri medievale, purtînd încă în ele accente de prospeţime, ambianţă emotivă, tresăriri epice: fapte cavalereşti, iubiri idealizate,

https://biblioteca-digitala.ro

gesturi ale fidelității, sentimente de onoare. Acum, acestea erau reduse la tăcere. Timp de peste un secol, multe genuri aveau să treacă în umbră, nemaidispunînd de un climat îndeajuns de propice pentru dezvoltare.

3. Manifestări dramatice protestante. Niklaus Manuel, Thomas Naogeorgus

Luther, deși cu rezerve, a încurajat manifestarea dramatică socotind-o drept un bun mijloc de propagandă și predicație. În convorbirile sale *(Tischreden)* susținea ideea teatrului școlar. Comediile sînt importante pe de o parte ca exercițiu de vorbire latină, pe de altă parte ca inițiere poetică și ca oglindă a unor situații din viața oamenilor și viața societății pe care le redau printr-o „iscusită născocire, zugrăvire și înfățișare", pedepsind viciile și preamărind ideea căsniciei fără de care ordinea lumească nu ar putea să existe. De asemenea, Luther prețuia cărțile populare socotindu-le bune izvoare de inspirație și se arăta tolerant față de subiectele licențioase, pe motiv că ele nu lipsesc nici din *Biblie*.

La acestea pot fi adăugate, după cum observă W. G. Moore[1], și anume capitole din *Biblie* ale căror conținuturi îi păreau înrudite. De exemplu, *Cartea Juditei* și *Cartea lui Tobit* prefigurează caractere de dramă și tragedie; parabola nunții din Cana glorifică ideea căsătoriei; Daniil combate adorarea imaginilor; parabola fiului risipitor pune față în față virtutea și orgoliul; ș. a. m. d.

Melanchthon, elenist remarcabil, organizatorul școlilor latine în spiritul Reformei, a fost un și mai convins susținător al manifestării dramatice. În anii 1525—26 a condus reprezentații de școală cu *Hecuba* de Euripide, *Thyeste* de Seneca, *Miles glorious* de Plaut și mai multe comedii de Terențiu. La unele din aceste reprezentații a scris el însuși prologurile.

În general, Reforma — uneori într-un mod mai potolit, alteori cu zel neofitic — era interesată să reaprindă gustul pentru spectacolele religioase. Din moment ce aceste reprezentații ieșiseră din incinta bisericii și se desfășurau pe locuri deschise, nu mai constituia o greutate aparte ca ele să se adapteze noilor forme de cult, în speță celui protestant.

Fenomenul se întîlnește în mai multe regiuni din Germania, ca și în alte țări cuprinse de mișcarea protestantă: Saxonia, Alsacia, anume părți din Suabia și Bavaria, Elveția, Olanda ș. a. Din documente ale vremii rezultă că la Zürich, Wittenberg, Zwickau, Magdeburg, Strassburg — ca să nu cităm decît pe acestea — jocurile Pasiunii atingeau proporții remarcabile.

Planul general al noilor piese religioase era în genere cel din dramele catolice. Totuși merită subliniat faptul că în vreme ce subiectele de Crăciun se mențineau în forma lor veche, Patimile erau aproape eliminate. Protestanții preferau să dramatizeze subiecte din *Vechiul Testament*. Cu un anume spirit sectar — un fel de puritanism literar — socoteau că personificarea lui Isus Cristos pe scenă ar însemna o profanare. Se spunea că durerea lui fizică și chiar suferința lui morală nu ar trebui arătate spectatorilor; a face din el un om căruia să i se citească tristețea pe față și care să

[1] *La Réforme allemande et la littérature française*, trad. din lb. engl., Strasbourg, 1930.

https://biblioteca-digitala.ro

procure credincioşilor sentimente de compasiune ar însemna să i se micşoreze măreţia, să fie degradat din esenţa lui divină. Scenele de iad abundau; autorii protestanţi le socoteau binevenite pentru accentele de satiră îndreptate împotriva papalităţii. Totul se subsuma voinţei propagandistice; restul — adevăr istoric, psihologic, artistic — rămînea pe plan secundar.

Într-o primă categorie de dramaturgi reformaţi am avea de situat pe polemişti şi pamfletari. Aceştia se află permanent în jactanţă. Foloseau scena de teatru şi ca tribună, şi ca amvon de unde porneau fulgere împotriva Curiei romane, „marea prostituată". Găsim la ei în germene accente de felul acelora cărora Théodore de Bèze avea să le dea în Franţa putere şi strălucire.

Amintim mai întîi pe bernezul Niklaus Manuel (1484—1530). Era deopotrivă şi un pictor reputat. Între anii 1522 şi 1523 a luptat într-o armată confederată în slujba regelui Franţei participînd la bătăliile de la Novara şi Pavia. Ales în consiliul comunal la Berna, a promovat aici interesele Reformei. Oraşul îi păstrează amintirea cu recunoştinţă. De-a lungul mai multor ani, între 1515 şi 1521, a pictat pe zidul împrejmuitor al mănăstirii dominicane din oraşul său natal un dans al morţilor întrunind în el patruzeci şi şase de fresce, toate cu notă de ostilitate la adresa papismului şi clerului. Vehemenţa acţiunii lui polemice a rămas proverbială; strecura în ea şi elemente profane de farsă, ceea ce îi dădea o expresie în plus. Avea spirit satiric şi vervă muşcătoare. Temperamentul de polemist îi era susţinut printr-o dublă putere: zugrăvire curajoasă a moravurilor şi concentrare în expresie. Se pretinde că uneori ar fi dus nota dură şi obscenă peste limitele îngăduite; se recunoaşte însă că prin această trăsătură izbutea să imprime personajelor sale contururi energice şi să aducă în desfăşurarea faptelor o notă de vigoare.

A scris mai multe jocuri de carnaval, toate cu intenţii polemice. *Vom Papst und seiner Priesterschaft* (Despre papă şi clerul său), *Der Ablasskrämer* (Negustorul de indulgenţe), *Barbeli*, un scurt dialog cu o fată tînără care refuză să intre la mănăstire, ş.a.

Cea mai cunoscută este piesa-pamflet *Der Totenfresser* (Mîncătorul de cadavre); denumirea aparţine cronicarului bernez Anshelm, iar ideea a fost sugerată autorului de o mică satiră dialogată cu acelaşi titlu a lui Pamphilus Gengenbach. Mîncătorii de cadavre la care se referă titlul sînt membrii clerului catolic de la pontiful suprem pînă la călugării-cerşetori, pretextul satirei oferindu-l slujba de înmormîntare ca izvor de venituri personale.

Cînd paracliserul anunţă preotului cu satisfacţie că a murit un om, acesta nu se arată prea mulţumit: „Unul singur?.... cam puţin!" Paracliserul, în ce îl priveşte, îl asigură că şi el ar fi preferat să tragă clopotele pentru zece. Preotul se îndoieşte că sunetele clopotelor ar putea să pună în mişcare mizericordia lui Dumnezeu. Deocamdată, ce interesează este că înmormîntările „aduc peşti în năvod". „Oricum — îşi spune împăcat — cu înmormîntările se cîştigă mai bine decît cu botezurile..." Cînd se anunţă şi un alt mort, economul salută vestea cu accente de bucurie: „*Benedicite*, iată, scumpii mei, că o nouă pasăre s-a prins în colivie; să nădăjduim că nu vom sfîrşi de a o mînca înainte ca bunul Dumnezeu să se îndure de noi trimiţîndu-ne şi o alta!" Satira continuă pe un ton crescînd. După ce mai întîi lăsase ca rudele

https://biblioteca-digitala.ro

şi prietenii să-şi plîngă mortul în voie, papa, care în piesă e numit Anticrist, arată spre sicriul de pe scenă şi îşi iniţiază slujitorii cu realism cinic. Morţii— le declară conducătorul lor spiritual — sînt o pradă bună pentru că prin ei slujitorii altarului pot avea o viaţă îndestulată. Ar fi o nenorocire ca poporul să afle cumva că preoţii trebuie să trăiască în sărăcie. Nu e cazul deci ca aceştia să se grăbească a explica evangheliile. Cum pot unii gîndi că papa trebuie să trăiască în lipsă, fără curte, fără lux, fără servitori şi fără mia lui de cai? În ce priveşte pe necredincioşii nemulţumiţi, aceştia pot fi reduşi repede la tăcere fluturîndu-le prin faţă gheara diavolului... De ce oare să se creadă că Dumnezeu ar fi mai puternic decît papa cînd acesta a devenit stăpînul popoarelor prin picături de apă sfinţită şi bule de indulgenţă? Cu asemenea arme îşi poate atrage tot aurul din lume; chiar dacă i l-ar refuza cei vii, oricum i l-ar aduce morţii... Lecţia pe care papa o face celor din subordinea lui nu se opreşte aici; o continuă presărînd în ea diferite reflecţii nu mai puţin cinice. Ajutoarele lui, cardinalii, îi mulţumesc cu veneraţie pentru aceste lumini. Finalul, ca în majoritatea pieselor de propagandă şi polemică religioasă, trebuie să dea un învăţămînt şi să readucă lucrurile într-o ordine morală. Apostolii Petru şi Pavel, care se aflau în dosul scenei, vedeau şi ascultau totul. Indignaţi că asemenea oameni se numesc reprezentanţii lor pe pămînt, izbucnesc împotriva acestora cu un rechizitoriu nimicitor.

Satira cuprinsă în piesele lui Niklaus Manuel e vie, crudă, hotărîtă. Există mărturii că publicul vremii a primit-o cu însufleţire. Lipsa de măiestrie artistică a făcut ca aceste piese să nu poată supravieţui momentului istoric; însă ca document, valoarea lor este incontestabilă. Istoria literară şi istoria creaţiei dramatice le înregistrează cu interes; au prins în ele tablouri de viaţă şi semnificaţii morale din lumea germană a secolului al XVI-lea.

Dintre dramaturgii de şcoală în limba latină, cel care în lupta cu „papiştii" a înscris nota cea mai polemică, totodată şi cea mai răsunătoare, a fost Thomas Naogeorgus (iniţial: Thomas Kirchmair). A trăit între anii 1511—1563. Cultura lui umanistă se conjuga în mod strîns cu vocaţia scriitoricească. A avut de suferit din partea luteranilor ortodocşi, care l-au suspectat adesea de simpatie nemărturisită faţă de ramura protestantă elveţiană. Dramele sale *Pammachius* (1538) şi *Mercator* (1540) au trezit răsunet în toată lumea germană. Nu mai puţin avem de amintit şi piesele *Incendia seu Pyrgopolinices* (1541), *Hamanus* (1543), *Hieremias* (1551), *Judas Iscariotes* (1552), ca şi o seamă de traduceri din Plutarh şi Sofocle. Denota calităţi de dramaturg adevărat: spirit de observaţie, energie, putere de a marca situaţii caracteristice şi pregnante, alegere justă a motivelor şi momentelor capabile să susţină în mod ascendent tonul pamfletar. S-a precizat că a ştiut să dea teatrului ceea ce trebuia să fie teatrul: acţiune comică, patos pasional (în sensul dezbaterilor de idei şi sentimente religioase din ambianţa epocii), plasticitate, vorbire expresivă capabilă să stimuleze dicţiunea actoricească. S-ar putea — faptul a fost subliniat adesea — ca unele din caracterizările acestui autor, deşi sugestive şi cu reliefuri atrăgătoare, să pară nedrepte; îşi au totuşi partea lor de merit ca redare a epocii cu atmosfera ei de frămîntări şi controverse. Aşa se explică de ce piesele lui Naogeorgus au fost traduse în mai multe dialecte germane şi au cunoscut nesfîrşite reprezentaţii.

https://biblioteca-digitala.ro

Ne oprim spre ilustrare la *Pammachius*. Istoria literară o consideră drept cea mai ascuţită, mai artistică şi mai reprezentativă dramă de luptă şi polemică protestantă.

Drama începe prin cuvinte de omagiu pentru Luther. Prologul însoţeşte rezumarea acţiunii cu două precizări: piesa nu pune în cauză un papă sau altul, ci priveşte instituţia papalităţii în general; iar faptele, ascultînd de un consemn dat de Horaţiu, vor fi înfăţişate în aşa fel încît *utile cum dulci* spectatorul să poată împleti partea lor folositoare cu cea agreabilă.

Satan, în baza unei hotărîri luată în cer, este eliberat din prizonieratul în care zăcea de o mie de ani, urmînd ca de acum înainte să preia guvernarea lumii corupte. Ademenirile lui se înmulţesc; cei apţi ca prin tăria lor de credinţă să le reziste sînt puţini. Petru îşi pune nădejdea în episcopul Pammachius care ceva mai înainte izbutise să convertească la creştinism pe împăratul Iulian. Dar virtutea prelatului e numai aparentă; sufletul său era de fapt un teren pregătit în care sămînţa diavolească avea să rodească din plin. De aici hotărîrea lui neîntîrziată: învăţătura creştină e bună doar pentru proşti şi plebe; în ce îl priveşte, preferă puterea lumească; va încheia deci alianţă cu Satan lăsînd credinţa pe seama poporului de jos. Simplitatea şi modestia bisericii creştine nu-i mai spun nimic; doreşte o biserică nouă care să se scalde în fast şi strălucire. Porphyrius, consilierul său şiret, îl sfătuieşte să stăruiască pe această cale.

Satan, apărînd din infern, îşi salută supuşii cu o bunăvoinţă perfidă. Stăpînirea lui începe. Pammachius înţelege ca toate puterile, începînd cu aceea a împăratului, să i se subordoneze. În numele lui Cristos, dar cu ajutorul diavolului, şi-a propus să sfărîme în favoarea sa puterea seculară. Exaltă calităţile diavolului: trufia, îngîmfarea, lipsa lui de credinţă, ruptura cu scrierile sfinte. Regretă că atîta vreme a stat departe de adevăratul stăpîn al lumii. Satan îi pune la dispoziţie pe slujitorii săi ca să-şi atingă scopurile, punîndu-i în schimb o singură condiţie: poporul să nu afle vreodată pentru cine lucrează cu adevărat. Pammachius îi dă asigurarea cerută, adăugînd că deşi va trebui ca din cînd în cînd să lase impresia că vorbeşte împotriva lui, cu fapta îi va fi întotdeauna devotat. Jură să distrugă tot ce pînă acum a aparţinut lui Cristos. Satan, mulţumit, îi încredinţează sigiliul puterii, îi pune pe cap tripla coroană şi proclamă: „Fii stăpîn peste regi, stăpîneşte popoarele... în imperiul meu eşti al doilea în grad!“

Pammachius s-a instalat cu solemnitate pe tronul papal. Porphyrius, devenit primul său cardinal, îi adresează un discurs de preamărire, conceput însă cu subtilitate ironică. Îi declară: este reprezentantul lui Dumnezeu pe pămînt; oamenii trebuie să-l numească „papa“, adică sfîntul părinte; este singurul indicat să interpreteze textele sfinte şi să fixeze articolele credinţei; de asemenea, îi revine datoria să strivească erezia antipapală, să apere instituţia indulgenţelor şi tot ce poate asigura bisericii şi slujitorilor ei îndestulare.

Împăratul Iulian, înconjurat de sfetnicii săi, se întreabă dacă împotriva episcopului nu ar trebui să se ia măsuri de constrîngere. Pe cînd se afla în consiliu, un emisar aduce vestea că împăratul a căzut în dizgraţie. Asupra lui apasă vina că şi-a însuşit un patrimoniu care era al lui Petru şi că nu apără interesele bisericii. Va trebui deci să se aleagă un alt monarh. Totodată Iulian află că atît poporul cît şi armata au început să-l părăsească. În aseme-

https://biblioteca-digitala.ro

nea condiţii, pentru a-şi păstra tronul nu-i mai rămîne altceva de făcut decît să se supună condiţiilor umilitoare ce i se cereau. Satan, în faţa tuturor acestor desfăşurări, izbucneşte în rîsete triumfătoare. Îşi va serba victoria într-o anticameră a iadului printr-un festin pe cît de uriaş pe atît de cinic.

Petru şi Veritas (Adevărul) cer lui Cristos să pună capăt domniei lui Satan cu nelegiuirile legate de ea. În tabăra acestuia vine ştirea că în Saxonia s-a ivit un învăţat hotărît să readucă dreapta credinţă pe calea ei adevărată. Speriat, Satan îşi convoacă ucenicii ca să le dicteze instrucţiunile de rigoare: să se pună pe picior de luptă o armată, să se condamne în universităţi noua doctrină, adepţii ei să fie dezbinaţi, să se dea la iveală cărţi cu înţelesuri sofisticate, să se intensifice corupţia poporului.

În epilog, poetul anunţă spectatorilor că actul al cincilea este tocmai acela care se joacă în viaţă, sub ochii tuturor. Neîncetat prezenţa lui Antichrist în lume este plătită cu sînge, cu dureri, cu jertfe creştine. Dar Dumnezeu cunoaşte aceste suferinţe; le va curma trimiţîndu-şi din nou fiul pe pămînt.

Piesa este remarcabilă. Construcţie solidă; motivare şi tensiune crescîndă; patos al situaţiilor şi al vorbirii; dialoguri active; retorică susţinută; amestec dozat de elemente hieratice şi aspecte realiste; simbioză de mister medieval cu reminiscenţe clasice şi influenţe renascentiste; intenţie polemică şi în acelaşi timp acţiune de edificare; totul, pe deasupra, apărea într-o bună şi consecventă unitate stilistică.

Se presupune că scena pe care se reprezenta această piesă era dispusă pe două niveluri sau pe două planuri în adîncime, aşa încît tot timpul spectatorul să aibă înaintea sa atît imaginea pămîntului cît şi a iadului.

Între polemişti avem de citat şi pe Martin Rinckart (1586—1649), arhidiacon la Eilenburg, autorul unei drame pe care literatura protestantă o numără printre operele ei caracteristice: *Der Eislebische christliche Ritter* (Cavalerul creştin din Eisleben, 1613). Se rostea prin ea un rechizitoriu împotriva papalităţii; totodată era atacat şi calvinismul cu săgeţi la fel de necruţătoare.

Regele Emanuel simţind că i se apropie sfîrşitul dă ultimele dispoziţii. Are trei fii: Pseudopatrus (papa), Martin (Luther) şi Johann (Calvin). Primul va pleca la Roma, al doilea se retrage la Eisleben, al treilea şi-a ales ca reşedinţă Elveţia. Profitînd de absenţa celorlalţi, Pseudopatrus încalcă testamentul tatălui şi devine tiranic. Ceilalţi, revenind în ţară, protestează împotriva uzurpării. Au însă gînduri diferite: în vreme ce Martin înţelegea să respecte voinţa tatălui, Johann ar vrea să treacă toată puterea părintească pe seama sa. Disputa dintre fraţi ameninţă să ia proporţii. Pentru curmarea ei, Johann propune o procedură a sorţilor: fiecare fiu să tragă cu arcul în cadavrul tatălui şi puterea să revină aceluia care va ţinti mai bine în inima acestuia. Martin refuză propunerea. Aflăm curînd că regele nu a murit, cum se credea. Va apărea în mod neaşteptat pentru a pune coroana pe fruntea lui Martin, cel mai virtuos dintre fiii săi.

În alte două drame, *Indulgentiarius Confusus* (1618) şi *Monetarius Seditiosus* (1625), Rinckart a reluat situaţii din istoria Reformei şi a războiului ţărănesc (Monetarius fiind forma latinizantă a numelui Müntzer).

Într-o a doua categorie de dramaturgi reformaţi îi putem situa pe autorii didactici.

https://biblioteca-digitala.ro

Paul Rebhuhn (1505 — 1546), originar din Austria, a fost prieten apropiat cu Luther și Melanchthon. A condus mai multe școli din Saxonia, sfîrșindu-și viața ca pastor. Scrierile lui îl definesc ca moralist și didactic. Ne-a lăsat trei piese: o dramă biblică *Susanne* (1536), un *Hochzeitspiel* (1538) inspirat din parabola nunții de la Cana și o moralitate, *Klage des armen Mannes* (Plîngerea omului sărman, 1540). În toate autorul încearcă să perfecționeze discursul dramatic. Renunțînd la versul invariabil de opt silabe, Rebhuhn ajunge la o formulă prozodică de natură să confere limbii mai multă supleţe și armonie, inovație pe care de altminteri o și comentează într-o prefață.

Piesele lui Rebhuhn stăruie în dialoguri formale; mișcarea și dramatismul lîncezesc. Astfel, *Plîngerea omului sărman* se reduce la o serie de dialoguri purtate între mai multe personaje biblice: Isus Cristos, Isaac, Iacob, Adam ș.a. Intenția didactică apare la fiecare pas. Autorul ține să facă elogiul mizericordiei cerești și să impună ideea că solicitudinea divină pentru cei în restrişte este nesfîrșită. Moralismul lor insistent face ca aceste piese să nu prindă scena. Nu găsim în ele verva satirică din farsele lui Niklaus Manuel sau satira bonomă din acelea ale lui Hans Sachs; se situau pe o poziție savantă, utilă într-o catehizare de școală, nu însă și într-o desfășurare dramatică propriu-zisă.

Georg Rollenhagen (1542—1609) se așază la jumătatea drumului între teatrul de școală și teatrul popular. După studii de teologie la Wittenberg ocupă diferite posturi de conducător școlar, devine predicator vestit la Magdeburg și își încheie viața ca rector al vechiului gimnaziu din localitate. Ca poet, principala reputație i-o constituie *Froschmeuseler*, un poem eroicomic inspirat din *Batrahomiomahia* homerică. De teatru s-a ocupat doar tangențial; totuși tendința manifestată în aceste încercări rămîne caracteristică.

A scris trei drame, toate cu motive biblice: *Abraham* (1569), *Tobias* (1576), *Vom reichen Mann und dem armen Lazaro* (Omul bogat și săracul Lazăr, 1590). Poetul rămîne legat de tradiția populară, păstrîndu-și însă față de aceasta o reținere; de asemenea, cultivă cu măsură spiritul teatrului de curte. Se preocupă să redea un tablou de viață în care nota de bună-cuviință și disciplină morală să fie respectată. Pune accent pe virtutea domestică, pe atmosfera familială de vrednicie și cumințenie din mediile orășenești. Nu crede în polemicile purtate sub semnul și în numele credinței; drumul spre *Biblie* poate fi găsit în umanitatea înconjurătoare mai bine decît în discuții nesfîrșite despre puritatea dogmei. Dramele lui Rollenhagen s-au jucat în școli; cîteodată însă s-au reprezentat și pe pieţe deschise de către școlari veniți din alte părți.

Jakob Funkelin, deși autor obscur, a dat la iveală o dramă semnificativă. A trăit în orășelul Biel din cantonul Bernei cîștigîndu-și existența ca institutor. În 1553, școlarii săi din Biel i-au reprezentat un mister al *Concepțiunii* cu prilejul serbărilor de Anul nou.

Piesa la care ne oprim — *Venus und Pallas* — este interesantă prin felul cum amestecă situații mitologice într-o acțiune cu teză protestantă. Folosește procedeul de teatru în teatru, împrumutat probabil din dramele engleze. Asistăm la banchetul dat de un bogătaș care oferă oaspeților săi și o dezbatere purtată de personaje aduse din afară. Printre participanți aflăm: un filozof grec de moralitate îndoielnică, un diavol și un judecător asistat de

https://biblioteca-digitala.ro

ajutorul său. Heraldul dă convivilor explicaţii cu privire la subiectul piesei. Reprezentaţia, sub formă de proces, este dirijată de nebunul bogătaşului. La ordinea de zi e o discuţie despre cele două căi indicate în doctrina bisericii cu privire la soarta sufletului omenesc: răscumpărarea şi damnaţia.

Nebunul şi heraldul, bine dispuşi prin efectul vinului, introduc rînd pe rînd personajele. Venus apare însoţită de un cortegiu de fete şi de principalul ei slujitor, diavolul. Îşi proclamă cu trufie frumuseţea; în cornul abundenţei ascunde plăcerile şi bucuriile vieţii. Dar nimeni nu se grăbeşte să ia din darurile pe care diavolul în numele stăpînei sale le oferă tuturor. Cînd se ridică împotriva lui Pallas, zeiţa înţelepciunii, dezbaterea ia formă de proces dînd loc la divertismente mitologice. Într-o atmosferă de linişte şi concentrare judecătorul proclamă că Pallas a cîştigat procesul, oferindu-i o cunună de aur. Condamnată la chinurile infernului, Venus e dată pe mîna diavolului, slujitorul său, după ce mai întîi încercase să-şi străpungă sînul cu o săgeată smulsă din tolba lui Cupidon.

Bartholomäus Ringwaldt (1530—1599) a fost preot la Langenfeld, în Brandenburg. Cîntecele lui religioase, deşi apreciate de contemporani, au fost uitate cu vremea. Contează ca poet didactic şi moralist. Cu aceste preocupări a venit şi într-o piesă de teatru: *Speculum mundi* (Oglinda lumii, 1590), înfăţişînd pe mai multe planuri un tablou de moravuri al epocii. În prima parte ni se dă portretul lui Hypocrass, făptură care reuneşte în ea numai vicii, destinată iadului; în cea de-a doua ne sînt zugrăvite aspecte din încrîncenările Contrareformei; partea a treia cuprinde un tablou vesel, satiric, al iadului. Personajul central, un predicator protestant, este persecutat pentru curajul de a spune adevărul. Intenţia piesei este limpede: un protest împotriva intoleranţei catolice. Apare totodată o satiră vie la adresa nobililor; aceştia sînt înfăţişaţi ca nişte oameni vicioşi şi fără scrupule, pervertiţi sufleteşte de băutură şi de o viaţă fără răspunderi. Piesa cuprinde şi scene de linişte cu notă afectuoasă şi delicată, avînd ca motiv de preferinţă viaţa de familie.

Menţionăm în aceeaşi ordine de idei şi o categorie de manifestări cu destinaţie didactică imediată, în felul lor naive şi stîngace, dar ilustrative pentru preocupările vremii. Astfel, un oarecare Isaac Gilhausen aducea pe scenă: *Gramatica, adică veselă comedie pentru începători, cuprinzînd cheia tuturor artelor şi în care cunoştinţele de gramatică sînt înfăţişate pe scurt şi amuzant;* un alt autor, Donatus, personifica declinările şi cazurile din limba latină. Ca documente, sînt piese care intrau în contextul epocii reflectînd preocuparea pentru instrucţie, fapt caracteristic în mişcarea protestantă.

4. Reflexe umaniste. Nikodemus Frischlin, Kaspar Brülow

În 1348, Carol al IV-lea înfiinţa la Praga prima universitate germană după modelul celei de la Paris. Au urmat, la intervale relativ scurte, Viena, Heidelberg, Colonia, Erfurt, Tübingen; în 1502 a luat fiinţă şi Universitatea din Wittenberg, cetatea lui Luther. Pînă în prima parte a secolului al XVI-lea, unele păstrau încă urme scolastice; nu e însă mai puţin adevărat că pe catedrele lor s-au perindat şi cărturari de formaţie italiană, dispuşi ca atare spre gîndirea umanistă.

https://biblioteca-digitala.ro

În primele decenii ale secolului al XVI-lea s-au manifestat în cultura germană mari spirite umaniste: Johannes Reuchlin (1455—1522), Ulrich von Hutten (1488—1523), Erasmus (1469—1536). Lui Hutten îi aparţin cuvintele celebre: „Spiritele se trezesc; e o fericire a trăi!" Iar Erasmus definea dragostea pentru litere în cuvinte memorabile: „Acestea (literele) sînt adevărata bogăţie a omului; nu îmbătrînesc ca frumuseţea trupului şi nu slăbesc ca puterile acestuia".

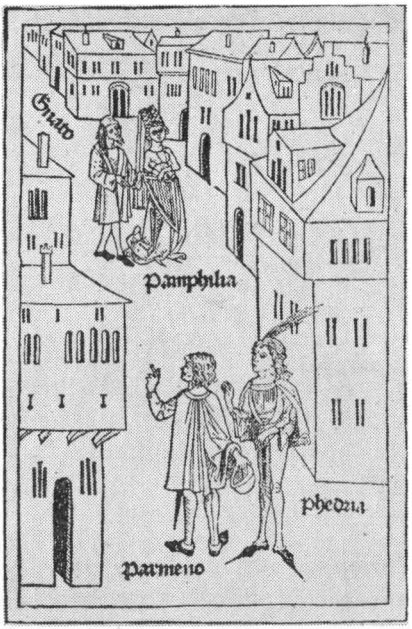
Desene de mînă într-o ediţie veche din Plaut.

Un punct important l-a constituit descoperirea lui Terenţiu. Cu prilejul conciliilor de la Konstanz şi Basel au venit în teritoriile germane o seamă de umanişti italieni cu scopul de a căuta în bibliotecile de aici „comori ascunse ale literaturii clasice". În 1428, Nikolaus von Kues (Cusanus) a găsit texte ale lui Plaut socotite pînă atunci pierdute. Cîţiva ani mai tîrziu, în 1433, Giovanni Auspira a descoperit la Mainz comentariul lui Donatus despre teatrul lui Terenţiu. Aceste investigaţii din Germania au produs răsunet în Italia; dovadă stăruinţa lui Enea Silvio Piccolomini, cel care mai tîrziu avea să devină papa Pius al II-lea (1405—1464), ca opera lui Terenţiu să fie depistată şi pusă în valoare. Menţionăm deopotrivă activitatea traducătorilor. Ne aflăm în faţa unui repertoriu variat; amintim însă aici doar fapte privind teatrul. Albrecht von Eyb (1420—1475) a tradus din Plaut *(Menechmii, Bacchidele);* Hans Nydhart din Terenţiu *(Eunuchus);* numeroşi alţii au rămas anonimi.

În Germania, începînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea, studierea lui Terenţiu a devenit febrilă. Mişcarea antrena deopotrivă magiştri şi studenţi. Se ţineau prelegeri, se făceau comentarii pe texte, se cercetau manuscrise, totodată se înmulţeau legăturile cu Italia. Devenise aproape o întrecere în a se procura manuscrise, pentru ca după aceea să fie intabulate cu pompă în bibliotecile naţionale. Afirmaţia lui Erasmus: „fără cunoaşterea lui Terenţiu e greu ca cineva să ajungă bun latinist" era aproape cuvînt de ordine. În 1470, într-o tipografie din Strassburg apărea prima ediţie şcolară cu opere de Terenţiu traduse în limba germană. Melanchthon, care încă din prima tinereţe s-a ocupat de scrierile poetului latin, va dispune mai tîrziu (1524) ca în şcoala sa particulară să se reprezinte comedii de Terenţiu. Exemplul s-a propagat repede şi la alte şcoli umaniste în diferite oraşe ale Germaniei. Luther, nu mai puţin, aprecia aceste comedii.

Notăm cu titlu de curiozitate că pe alocuri răsăreau din rîndurile pedagogilor şi obiecţii. Se cerea mai ales ca la unele scene cu paraziţi, intermediari şi curtezane să se renunţe, în orice caz să nu fie jucate de elevi. Faptul nu a

https://biblioteca-digitala.ro



O pagină din *Eunuchus* de Terenţiu, în traducerea lui Nydhart, 1486. Biblioteca de Stat din München.

avut ecou. Rămînea în vigoare concepţia că piesele lui Terenţiu sînt educative, utile atît ca modele şi exerciţii de limbă, cît şi ca mijloc de cunoaştere a vieţii, moravurilor şi oamenilor.

Comedia *Stilpho* (1480), al cărei autor, alsacianul Jakob Wimpheling (1450 — 1528), apare împreună cu Agricola, Celtis şi Reuchlin în grupul de umanişti reuniţi la Heidelberg de către contele palatin Filip cel Frumos, ne reţine primul atenţia. Vincentius şi Stilpho care îşi sînt prieteni din copilărie au firi opuse. Primul a luat în viaţă calea muncii grele, serioase, cu preţul abnegaţiei şi sacrificiului; respectat de toţi, va sui treaptă cu treaptă pînă la demnitatea de episcop; celălalt va urmări să parvină prin mijloace ocolite, dar cu îngîmfarea lui va pierde totul. Piesa pleda pentru muncă, instrucţie, perseverare într-un ideal. S-a spus că avem de-a face cu o chemare umanistă la binefacerile ştiinţei şi ale învăţăturii.

Tot la Heidelberg, comedia umanistă în limba latină a fost reprezentată şi prin Johannes Reuchlin (1455—1522). Acesta, după studii făcute la Tübingen, Leyda, Paris şi Roma, funcţionează ca profesor de greacă la Orléans şi Poitiers. În calitate de secretar al ducelui de Württemberg a cunoscut Italia, pe papa Sixt al IV-lea, pe Lorenzo de Medici şi a intrat în corespondenţă cu oameni de litere şi savanţi din lume. Revenit în Germania, a părut suspect din cauza opiniilor lui favorabile iudaismului ca şi unor lucrări de cabalistică. Leon al X-lea a intervenit personal pentru a-l scoate de sub acuzaţiile inchiziţiei din Colonia. În istoria culturii germane contează printre învăţaţii care au contribuit în mod esenţial la restaurarea literelor în spirit umanist.

În *Henno* (1497) s-a inspirat din *Maître Pathelin*, fără însă a o urma în totul. Centrul acţiunii este ocupat de un servitor necinstit care prin şiretlicurile sale oferă prilejul de a trece în revistă situaţii şi personaje contemporane: mania procesivă, coruptibilitatea judecătorilor, astrologi şarlatani, imposturi ale unor falşi intelectuali care se acoperă cu jocuri retorice şi demonstraţii de erudiţie misterioasă.

Sergius (1507), comedie satirică, pune în cauză prin aventurierul Buttubuta pe şarlatani şi uneltele lor. Buttubuta poartă pretutindeni un cap rupt de trupul său, pretinzînd că e făcător de minuni. Mulţimile naive se lasă înşelate. Cînd minciuna va fi descoperită, aventurierul conchide: nimeni pe viitor să nu se mai încreadă în sperjuri şi capete goale. Critica afirmă că satira din această comedie ar fi fost îndreptată împotriva unui contemporan, cancelarul Hotzinger.

https://biblioteca-digitala.ro

Reuchlin, ca reînnoitor al comediei germane, s-a bucurat de stima contemporanilor. Macropedius îl va numi „podoaba Germaniei și a secolului său".

Jakob Locher (1471—1528) ne interesează prin felul cum a lărgit tematica teatrului umanist apropiind-o de freamătul evenimentelor contemporane. *Tragoedia de Thurcis et Suldano*, în cinci acte cu coruri în care împăratul, papa Alexandru al VI-lea și principii creștini repurtează o victorie strălucită asupra turcilor, exprima de fapt o preocupare generală din politica vremii în legătură cu amenințarea musulmană, constituind totodată un apel moral la rezistență. Piesa a fost reprezentată la Universitatea din Freiburg (1497) în prezența împăratului Maximilian. Cu acest prilej, Locher a fost încununat ca poet. Subiectul s-a reluat în 1502, în drama *Spectacole more tragico effigiatum*, reprezentată mai întîi la Ingolstadt și apoi în mai multe centre universitare.

Viena, ca oraș imperial, a fost un cadru propice pentru teatrul umanist. În ambianța ei de interes pentru știință, muzică și artă, sensurile culturii umaniste s-au putut dezvolta. Teatrul care se bucura în mod larg de sprijinul curții era slujit aici de dramaturgi, actori și regizori pătrunși cu însuflețire de meșteșugul lor. Toți, în atmosfera aceea de renascentism, resimțeau plăcerea de a descoperi noi imagini despre lume, de a se integra în valul de

Sfatul căpeteniilor musulmane. Scenă din *Tragoedia de Thurcis et Suldano* de Jakob Locher. Strassburg, 1497.

https://biblioteca-digitala.ro

Plecarea la luptă a cavalerilor creştini. Scenă din *Tragoedia de Thurcis et Suldano*, aceeaşi ediţie.

optimism al epocii. Antichitatea era privită cu admiraţie, respect şi preocuparea sinceră de a fi luată drept model; în acelaşi timp pulsa şi un sentiment de mîndrie naţională, cu puncte de sprijin în fapte ale istoriei.

Un pas important în manifestarea teatrului umanist, şi anume pentru trecerea de la simpla lectură la practica propriu-zisă de teatru, s-a făcut prin Konrad Celtis (1459—1508). Îndemnat de profesorul său Agricola, a ţinut la Universitatea din Leipzig lecţii de interpretare a tragediilor lui Seneca; plănuia totodată şi o ediţie a acestora. De-a lungul anilor 1487—1489 a călătorit în Italia; aici a putut să cunoască forme de reluare şi înnoire a teatrului antic precum şi întreaga dezvoltare a ideii dramatice în ambianţa Renaşterii. Reîntorcîndu-se în patrie, l-a determinat pe prietenul său Laurentius Corvinus, rector al şcolii parohiale din Breslau, să organizeze reprezentaţii în spiritul acelora la care asistase în Italia. În 1500, Corvinus a organizat cu elevii săi reprezentarea lui *Eunuchus*. Între timp Celtis fusese chemat la Viena ca profesor de poetică şi retorică. Aici, la curtea lui Maximilian, în atmosfera de cultură patronată de acesta, şi-a putut realiza o seamă din planurile sale de teatru. Împăratul i-a încredinţat misiunea să înfiinţeze un

https://biblioteca-digitala.ro

Collegium poetarum et mathematicorum după modelul celui întemeiat de Pomponius Laetus în cadrul Academiei din Roma. În programul acestei instituţii, teatrul umanist şi-a avut şi el partea lui de reprezentare. Viena se afla pe atunci în plină înflorire. Cu studenţii săi, Celtis a întreprins mai multe reprezentaţii, *Eunuchus* şi *Aulularia* deţinînd locurile de frunte. Textul primei invitaţii la aceste manifestări de teatru suna după cum urmează: „Cine doreşte să vadă un spectacol latin aşa cum se juca pe scena clasică în forul de la Roma, să grăbească paşii înspre strălucitoarea aulă de îndată ce mîndrul Phoebus va vesti ora".

A fost şi autor propriu-zis, inaugurînd prin *Ludus Dianae* (1501) un gen care multă vreme va rămîne caracteristic pentru manifestările dramatice de la curtea imperială, aşa numitele „*ludi caesarei*". Transpunînd subiecte din mitologia antică în travestiri contemporane, aceste spectacole deschideau o cale largă alegoriei. Aceasta, asociindu-şi un dramatism mai profund şi mai susţinut, va culmina în teatrul baroc, după cum pe de altă parte intercalările de cîntece şi balet începeau să constituie premise ale operei de mai tîrziu.

Pe aceeaşi linie se situează abatele Benedictus Chelidonius cu alegoria mitologică *Voluptatis cum virtute disceptatio* (Întrecerea dintre voluptate şi virtute, 1515) scrisă în hexametri latini, cu coruri pe patru voci în ode sapphice la sfîrşitul fiecărui act.

Poate cel mai original reprezentant al teatrului umanist vienez din epocă este Joachim von Watt (Vadianus, 1484—1551), de origine elveţian, succesorul lui Celtis la catedra de poetică şi retorică. În comedia *Gallus pugnans* (Lupta de cocoşi) parodiază printr-o travestire iscusită disputaţiile scolastice care aveau loc cu ocazia decernării de doctorate în teologie. Argumentaţia e susţinută într-o succesiune riguroasă de teză şi antiteză de către doi cocoşi în faţa unui auditoriu alcătuit din găini şi claponi. Parazitul Lichanor rostea concluzia finală: locul cel mai potrivit pentru aceste orătănii ar fi oala de fiert ciorbă.

Nikodemus Frischlin (1547—1590) trebuie să ne reţină atenţia în mod deosebit. Lucrările lui dramatice aparţin tot atît de bine teatrului umanist ca şi celui reformat. A profesat la Universitatea din Tübingen unde scrisul l-a preocupat în aceeaşi măsură ca şi catedra. Comedia *Rebecca* avea să-i aducă titlul de laureat. Ca profesor a lăsat cîteva lucrări de gramatică şi erudiţie. Avem de la el o *Opera poetica* în trei părţi: *Pars scenica* (1589), *Pars epica* (1598), *Pars elegiaca* (1601).

Cîtă vreme s-a bucurat de protecţia curţii ducale (1576—1585), piesele lui s-au putut juca la Stuttgart, cu succes. După aceea a avut de trecut prin încercări dureroase, încheiate cu o catastrofă. Era activ şi spiritual. Firea lui muşcătoare i-a atras mînia colegilor şi a nobilimii. Nu se sfia să dea pe faţă adevărul, fie şi cel privind pe protectorii săi. Pe motiv că insultele lui ar fi mers prea departe a fost închis în castelul de la Urach. A încercat să evadeze, şi-a găsit însă o moarte tragică alunecînd între stînci şi sfărîmîndu-se de acestea. Ne explicăm şi prin temperamentul lui tumultuos pasiunea pe care a avut-o pentru teatru.

Şi-a început cariera de dramaturg scriind mai multe piese cu subiecte biblice, apoi cu teme din legenda istorică germană: *Rebecca* (1576), *Susanne* (1577), *Hildegardis magna* (1579) şi *Frau Wendelgart* (1579). Hildegardis,

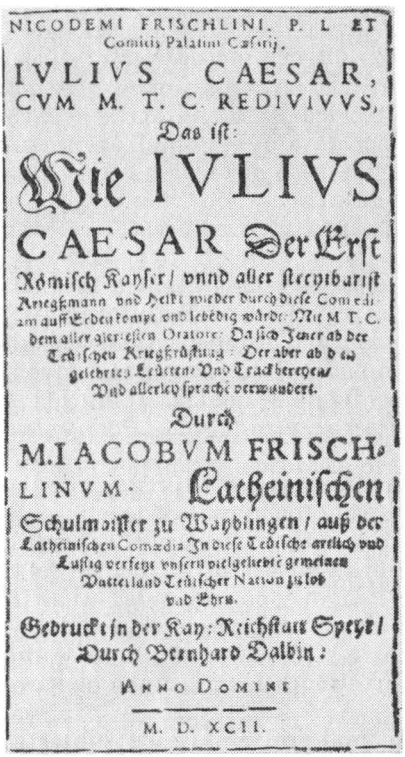
https://biblioteca-digitala.ro

soția lui Carol cel Mare, refuză ademenirile lui Talandus, fratele împăratului. Talandus din răzbunare o ponegrește. Martiriul ei de acum înainte seamănă cu al Genovevei de Brabant. Pînă la urmă adevărul va ieși la lumină și victima va primi reabilitarea cuvenită. Prin *Frau Wendelgart*, singura sa piesă în limba germană, Frischlin a cunoscut numeroase succese pe scenele populare.

În spirit propriu-zis de școală, cu pecete de umanism tîrziu, Frischlin a compus trei comedii alegorice: *Priscianus vapulans* (1578), *Julius Redivivus* (1584) și *Phasma* (1592). Toate au înregistrat șiruri lungi de reprezentații în epocă.

Priscianus vapulans a văzut întîia oară lumina scenei la Tübingen, cu prilejul unui jubileu al universității. Sîntem introduși într-o dispută lingvistică în ambianța umanistă a vremii. Dezbaterea privește gramatica învățatului latin Priscianus; simbolizează „latinitatea" care negăsindu-și adăpost la cele patru facultăți va fi salvată de către umaniști, Erasmus și Melanchthon străduindu-se să-i vindece rănile.

Julius Redivivus este încărcată de spirit patetic național, reluînd idei scumpe lui Celtis și Hutten despre egalitatea în drepturi a Germaniei cu Italia. Cicero și Cezar vin din lumea morților în Germania unde constată cu uimire că nu se găsesc într-o țară barbară, cum se așteptau. Între izvoare, desigur, au figurat *Broaștele* lui Aristofan și *Dialogurile morților* de Lucian; nota originală apare în dialogurile pline de contraste ingenioase cînd vizitatorilor din țara morților li se explică, de pildă, tehnica tiparului sau a ceasornicului.


NICODEMI FRISCHLINI, P. L. ET Comitis Palatini Cæsarij.
IVLIVS CAESAR, CVM M. T. C. REDIVIVVS,
Das ist:
Wie IVLIVS CAESAR Der Erst Römisch Kaysir / vnnd aller stercybarist Kriegsmann vnd Held / wieder durch diese Comedi am auff Erden kompt vnd lebendig würdt: Mit M. T. C. dem aller gierigsten Oratore: Da sich Jener ab der Teutschen Kriegsrüstung / Der aber ab der gelehrten Leütten / Vnd Tractbereyen / Vnd allerley sprach verwundert.
Durch M. IACOBVM FRISCHLINVM. Lateinischen Schulmeister zu Waybingen / auß der Lateinischen Comædia In diese Teutsche artlich vnd Lustig verfeyt / vnserm vielgeliebten gemeinen Vatterland Teutscher Nation zu lob vnd Ehren.
Gedruckt in der Kay: Reichsstatt Speyr / Durch Bernhard Dalbin:
ANNO DOMINI
M. D. XCII.

Coperta la *Julius Caesar* de Nikodemus Frischlin, 1542.

În *Phasma* se poate desluși o controversă contemporană: între învățătura luterană ortodoxă și doctrinele fanteziste ale diferitelor secte.

Compoziția denotă pe alocuri stîngăcie; personajele însă, deși în bună parte împrumutate, se integrează firesc mediului. În Polifem și satiri recunoaștem curteni destrăbălați, bețivi, lipsiți de criterii; de asemenea apar în această frescă medici ignoranți și șarlatani, avocați lacomi și necinstiți, profesori puțin stăpîni pe latina lor. Textele sînt presărate cu reflecții fine, spirituale, adesea ingenioase. Autorul nutrea o preferință vizibilă pentru personajele sclavului și parazitului din comedia latină; avîndu-le în minte ca modele, a izbutit să dea la iveală figuri de leneși, oameni fără căpătîi, cerșetori. Cînd era vorba

https://biblioteca-digitala.ro

să exalte victoria protestantă, o făcea direct, apăsat, aproape într-un spirit sectar, nemaiţinînd seama de fineţe şi nuanţe. Astfel, Luther şi Brenz, reformatorul din Württemberg, sînt elogiaţi cu putere, în vreme ce Zwingli, Karlstadt, Schwenckfeld şi alţii sînt puşi sub grave semne de îndoială.

Găsim în aceste piese tot spiritul Reformei: patriotism, luptă cu Roma, revenire la gîndirea din *Biblie*, o exegeză latină limpezită de diformările scolastice ori de un anume manierism umanist. Consideră totuşi că tendinţele şi tezele de şcoală împing lucrurile în direcţii artificiale, depărtîndu-le de realitatea adevărată. E nevoie de aceea ca satira dramatică să se inspire din opere şi manifestări care şi-au dovedit utilitatea fiind mai aproape de viaţă: comediile greceşti şi latine, povestirile populare, farsele şi jocurile de carnaval, satirele din primele perioade ale literaturii protestante.

Frischlin a stăpînit mai bine decît oricare din dramaturgii de limbă latină din Germania secolului al XVI-lea mijlocul de a parodia şi include adevăruri severe în jocuri spirituale de cuvinte. A cucerit repede părţi întinse din teritoriile germane. Cu timpul, piesele lui au fost transpuse în limba naţională şi reprezentate pe diferite scene, mai ales cele şcolare unde s-au bucurat de o consideraţie egală cu comediile lui Plaut şi Terenţiu.

Impulsuri demne de reţinut au venit şi din partea lui Johannes Sturm (1507—1589), pe cît de aprig propagandist al Reformei tot pe atît de convins umanist. Contemporanii spuneau despre el că reprezintă pentru Germania cît Platon, Aristotel şi Cicero la un loc. Spectacolele pe care le-a organizat la Strassburg au rămas memorabile prin fastul lor. Înţelegea să respecte deopotrivă şi tradiţia textului latin, şi datoria de a transpune teatrul în limba vorbită a poporului. A extins studiul asupra poeţilor greci — Eschil, Sofocle, Euripide, Aristofan —, dîndu-i însemnătate şi proporţii programatice.

Către sfîrşitul secolului al XVI-lea, mişcarea academică de teatru de la Strassburg a căpătat o dezvoltare aparte. Între 1597 şi 1617 a cunoscut o perioadă de înflorire situîndu-se în această privinţă cu mult deasupra altor regiuni germane. De fapt, procesul e mai vechi. Tradiţia ei o începuse Johann Sturm încă din prima parte a secolului, la gimnaziul protestant din oraş. Devenea aproape obligaţie de învăţămînt ca elevii şi profesorii să experimenteze şi prin joc de scenă textele greceşti şi latineşti din programa şcolară. În primele momente au dominat Plaut şi Terenţiu; curînd li se vor adăuga şi tragici greci. Aflăm de existenţa mai multor traduceri şi reprezentaţii în incinta şcolii: *Eunuchus* (1557), *Phormio* (1565), *Aiax* de Sofocle (1567) şi *Ifigenia în Aulida* de Euripide (1567). Cu timpul, exerciţiile amintite vor folosi traduceri mai constituite, semnate de personalităţi notorii. Poeticile lui Aristotel şi Horaţiu erau cunoscute; asupra lor se comentează în şcoală. Paralel cu textele clasice întîlnim şi texte neolatine, opere ale scriitorilor şi umaniştilor germani, printre care Naogeorgus şi Frischlin. De remarcat în toate acestea e că paralel cu rigiditătile inerente de şcoală întîlnim şi tendinţe de libertate în direcţii psihologice şi sociale, stabilind punţi de legătură între creaţia clasică şi cea naţională. Reprezentanţii şcolii nu se gîndesc încă să renunţe la textul latin. Acesta, prin forţa lucrurilor, nu se putea adresa decît unui număr limitat de spectatori; or teatrul care începea să existe cerea dimpotrivă extinderi şi popularitate.

https://biblioteca-digitala.ro

Personalitatea reprezentativă în care se întîlnesc și se sintetizează aceste tendințe este Kaspar Brülow (1585—1627). Era originar din Pomerania, opera însă i-a legat numele de viața academică din Strassburg unde în ultimii cinci ani de viață a funcționat ca director al gimnaziului. Creația dramatică l-a interesat din primul moment. I s-au reprezentat pe rînd piesele: *Andromeda* (1611), *Elias* (1613), *Chariklea* (1614), *Nebukadnezar* (1615), *Julius Caesar* (1616), *Moyses* (1621), *Jonas* (1627). Ultima i-a fost jucată chiar în anul morții de către o asociație a elevilor săi. *Julius Caesar* este interesantă și prin prefața ei din care aflăm ideile autorului cu privire la principiile și scopul creației de teatru.

Kaspar Brülow vede lucrurile într-o lumină practică, activă, împrumutîndu-le întotdeauna o finalitate didactică și morală, dar deslușim și tendințe de un ordin mai pronunțat, mai liber, tinzînd la emanciparea teatrului de sub o tutelă sau alta. În afara predicației, a intențiilor pedagogice și a edificării religioase se desemnează și alte obiective. Teatrul, ca oglindă a vieții omenești, trebuie să zugrăvească tipuri și caractere, să înfățișeze moravuri și situații, să sublinieze fapte vrednice și să condamne manifestări vicioase.

Între *Biblie* și mitologia greacă, autorul o preferă pe cea din urmă; aceasta îi pare mai determinantă, mai generatoare de acțiune și de efecte dramatice. De asemenea cere ca subiectele pieselor să se aplece și asupra faptelor din viața pămînteană, neezitînd să aducă pe scenă situații și împrejurări din realitate, fie cît de crude: omoruri, vicii demonice, răsturnări ale ordinii divine și ale ordinii umane, spărturi și dezastre în moravurile societății, rătăciri ale sufletelor. Brülow motivează pentru ce în piesele lui se abate de la tradiția clasicilor și de la doctrina lor poetică; faptul îi era cerut de împrejurările speciale ale publicului german, de necesitățile lui sufletești, de educația ce trebuie să i se dea. Adevărul e că atît teoria cît și creația lui de teatru poartă pecetea unei gîndiri și a unui mod de viață al burgheziei alsaciene care i-a devenit patrie adoptivă. Pledează pentru un mod de viață strict, întemeiat pe conștiință patriotică și disciplină morală. Abaterile de la această ordine — tiranie, rebeliune, orgoliu, trufie, servilitate —, chiar dacă pentru moment ar putea să pară triumfătoare, în cele din urmă duc la prăbușiri sigure.

Brülow compunea în grabă; prelua texte întregi din modelele sale fără a le filtra îndeajuns prin sine și a le situa organic în construcția lui de ansamblu. Are însă, în afară de inițiativele despre care am amintit mai sus, meritul de a fi fost consecvent cu principiile enunțate.

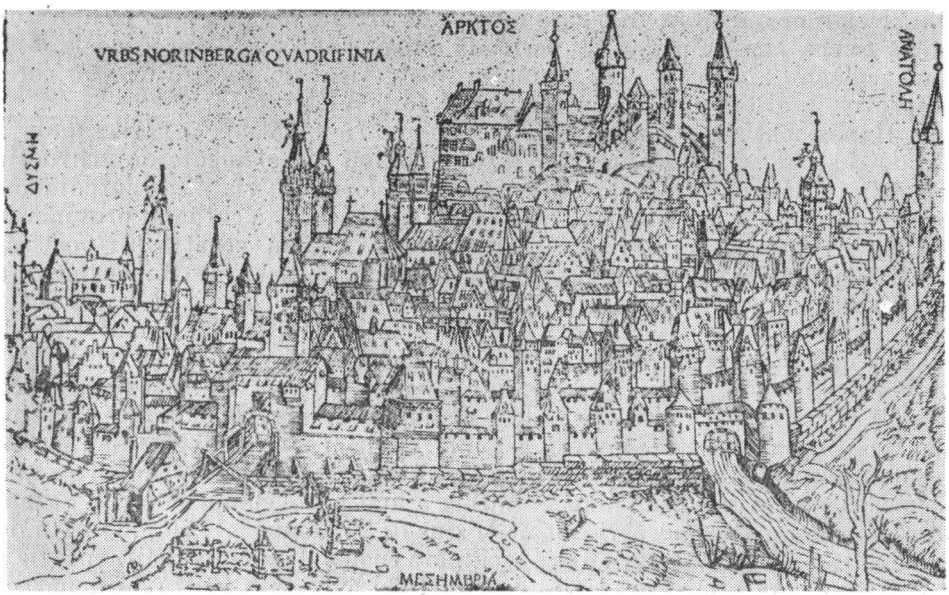
Teatrul latin umanist în spațiul german a impus în genere două forme de producții dramatice: piese de curte și piese academice. În ambele cazuri, publicul lor era limitat. Nu era un teatru închis ori abstract; totuși ar fi greu să se vorbească despre o pătrundere a lui în mase. Rolul actorilor de profesie era încă limitat; principala susținere cădea în sarcina studenților, a școlarilor și a diferiților amatori, unii din sfera bisericii, alții ai curții și ai mediilor aristocratice. Rolurile feminine erau deținute de bărbați. Doar mai tîrziu, o dată cu intrarea în arenă a trupelor de actori ale barocului, femeile or căpăta libertatea să apară pe scenă.

https://biblioteca-digitala.ro

5. Teatrul oraşelor. Hans Sachs

Paralel cu teatrul Reformei s-a dezvoltat în Germania şi un teatru al oraşelor continuînd tradiţiile populare ale jocurilor de carnaval, înclinat spre virtuţile domestice şi patriotice, dispus în genere ca în lupta deschisă de Reformă să se ralieze acesteia. Drept centre amintim: Nürnberg şi Augsburg, cele două mari oraşe comerciale, Strassburg şi Colmar în Alsacia, Bern şi Zürich în Elveţia, Lübeck în nordul hanseatic. Între toate Nürnberg deţine o strălucire aparte, datorită şi faptului că aici a trăit şi a scris cel mai de seamă reprezentant al genului: Hans Sachs.

Trebuie să amintim în prealabil că o importanţă deosebită în transformarea jocului de carnaval, care sub influenţa ideilor Reformei îşi va asocia subiecte meditative şi moralizatoare, îi revine elveţianului Pamphilus Gengenbach (1480—1525), tipograf şi librar apropiat de cercul umaniştilor de la Basel. În timpul uceniciei sale de la Nürnberg se familiarizase cu atmosfera teatrului orăşenesc, impregnată de spiritul maeştrilor-cîntăreţi Rosenblüt şi Folz. Sub influenţa unei teme curente în epocă, dansul morţilor, pe care puteau să i-o sugereze şi celebrele fresce de pe zidul mănăstirii dominicane de la Basel, Gengenbach a trecut în *Die zehn Alter dieser Welt* (Cele zece vîrste ale acestei lumi, 1515) la o inovaţie destul de interesantă sub raport scenic, însoţind o succesiune de tablouri alegorice de pantomimă cu un comentariu vorbit, la fel ca în gravurile vremii. În ce priveşte tehnica oarecum rigidă, şi-o va mlădia mai tîrziu în folosul dramatismului scenic, în piesele *Der Nollhart* (Călugărul cerşetor, 1517) şi *Die Gauchmatt der Buhler* (Pajiştea îndrăgostiţilor netrebnici, 1521). Tendinţa moralizatoare în care se desluşeşte un fond de gravitate îngîndurată este susţinută printr-o satiră a slăbiciuni-



Nürnberg. Gravură în lemn, din *Norimberga* de Konrad Celtis, 1502.

https://biblioteca-digitala.ro

Scenă din *Der Nollhart* de Pamphilus Gengenbach, 1517.

lor şi viciilor omeneşti din care nu lipsesc accentele mucalite. În afară de Hans Sachs care în prima lui perioadă e foarte aproape de procedeele sale, Gengenbach i-a influenţat pe dramaturgii elveţieni şi alsacieni printre care, respectiv, îi aflăm pe Niklaus Manuel şi Jörg Wickram.

Hans Sachs s-a născut în ziua de 5 noiembrie 1494 la Nürnberg unde a urmat o şcoală de cîţiva ani, *puerilia*, constînd din elemente de instrucţie germană şi latină. Adevărata cultură şi-o va forma în viaţă, ca autodidact, printr-o lectură întinsă şi variată. Mai mulţi ani în şir a colindat provinciile germane, Bavaria, Franconia, Ţările renane. Pentru vocaţia lui poetică, această călătorie avea să fie hotărîtoare: a văzut locuri, a întîlnit oameni, a auzit vorbindu-se diferite dialecte, a înregistrat stări de spirit. Şi-a dat astfel seama de realitatea germană căreia îi aparţinea, pe atunci o lume încă risipită şi inegală. Întors din călătorie, Hans Sachs s-a stabilit la Nürnberg; va rămîne aici toată viaţa, devenind o figură tutelară şi reprezentativă a cetăţii. Şi-a cîştigat existenţa prin meşteşugul său de cizmar; către sfîrşitul vieţii a dispus şi de stare materială bună. Soţia şi cei şapte copii l-au înconjurat cu respect şi afecţiune aleasă, într-o atmosferă de cămin cald şi aşezat. Ca partizan al mişcării iniţiate de Luther a luat parte cu aprindere la dezbaterile religioase din epocă. S-a stins în ziua de 25 ianuarie 1576, în vîrstă de 82 de ani, după o viaţă exemplară închinată cu devotament muncii şi poeziei.

Hans Sachs a scris prodigios de mult. Nu avea încă vîrsta de douăzeci de ani cînd opera sa şi începuse să atingă proporţii considerabile. Aproape în

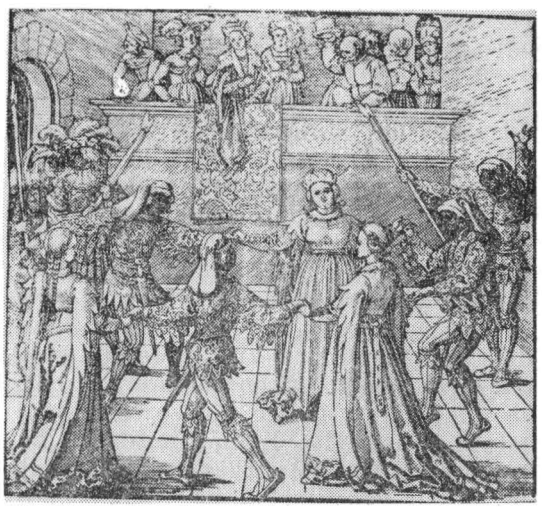
https://biblioteca-digitala.ro

toate etapele vieţii geniul lui s-a dovedit de o fertilitate uimitoare. Bilanţul general, cel puţin sub raport cantitativ, e fără egal. O statistică dă 6048 de scrieri în versuri (cele mai multe compuse după regulile *meistersinger*-ilor), 56 tragedii, 68 comedii, 62 piese de carnaval, 210 naraţiuni biblice şi poezii religioase, 150 psalmi, 480 povestiri, 286 fabule ş.a. În total se apreciază că ar fi compus aproape unsprezece mii de producţii în versuri. În ce priveşte piesele de teatru, putem face în cuprinsul lor clasificarea: *drame biblice* (homelii privind redempţiunea, păcatul originar, graţia divină ş.a), *drame profane* (eroi şi situaţii din Antichitate, motive din legenda populară germană), *tragedii* şi *drame burgheze*, *comedii*, *jocuri de carnaval*.

Poetul cu spiritul său suplu şi larg a îmbrăţişat evenimente sociale, politice, literare şi religioase ale epocii în care a trăit. A transpus în formă cultă tradiţii şi legende populare; a poetizat capitole întregi din istoria naţională germană; a găsit forme poetice noi, respectînd totodată pe cele vechi; şi-a însuşit cu aceeaşi simţire poetică atît subiecte religioase cît şi subiecte profane; a aruncat punţi de legătură între scriitorii vechi şi cei noi; a făcut să răsune toate corzile poetice ale timpului său.

În sinea lui, Hans Sachs, meşterul cizmar şi maestrul-cîntăreţ, punea ambele meşteşuguri pe acelaşi plan de importanţă. Şi-a constituit prin ele o psihologie de burghez activ, atent la întîmplările din jurul său, preocupat de viaţa cetăţii, păstrător al tradiţiilor naţionale, totodată sensibil la frămîntarea ideilor contemporane. Îl interesează tot ce se întîmplă în cetate. Considera cu bunăvoinţă, cu înţelegere, şi faptele mari, şi cele mici. Accepta cu însufleţire orice subiect dacă acesta îi dădea impresia că poate exprima cu rost şi omenesc ceva din preajma sa. Dobîndea măreţie prin simplitatea care nu-l părăsea niciodată. Sub acest raport se poate spune că opera poetului a mers mînă în mînă cu arta maeştrilor germani ai picturii din secolele XV-XVI, în speţă a lui Albrecht Dürer, Michael Wolgemut, Hans Holbein şi Lucas Cranach. Întocmai ca aceştia, cu condeiul de poet, i-a zugrăvit pe burghezii din Nürnberg: poartă robe tivite pe margine cu blănuri scumpe; pe cap au bonete din materii rare; vor ca prin înfăţişarea lor vestimentară să exprime o dublă autoritate, cea civică şi cea personală. Îi recunoaştem pretutindeni în opera sa: în subiectele cu teme antice ca şi în cele tratînd evenimente moderne, în acţiuni cu eroi luaţi din mediul italian sau din cel naţional german.

S-a zugrăvit deopotrivă şi pe sine. Din contextualitatea operei răsare tot timpul şi chipul propriu. Adesea pare trist, îngîndurat. S-ar spune că simte în jurul său răutăţi



Albrecht Dürer: Dansul făcliilor. Albertina, Viena.

https://biblioteca-digitala.ro

ale oamenilor și injustiții generale care îi apasă; își pune întrebări cu privire la soarta tuturor oamenilor. Oare Reforma i-a schimbat în bine pe semenii săi, așa cum și-au închipuit cei care au înfăptuit-o? Adesea are stări de îndoială. Totuși merge înainte arătînd oamenilor rosturile drepte ale vieții: munca ordonată, căsătoria, căminul, dragostea de aproapele. Are o înțelepciune simplă dar umană, caldă, străbătătoare: bogăția trece, sufletul rămîne. Nu se încruntă niciodată; chiar cînd sînt în joc lucruri grave, le spune cu simplitate și bonomie. Cîteodată pune în acestea maliție și oarecare ironie; e o formă de umor care în ultimă instanță trădează tot bunătate.

Scrisul lui Hans Sachs e străbătut de convingeri sincere. La baza operei stau o seamă de idei morale: ideea de bine, de virtute, de onestitate și prin toate acestea ideea că viața trebuie trăită cu bună-credință. Descoperim nu arareori accente de naivitate și candoare; sînt reflexe din literatura populară și din afinitatea lui pentru operele medievale. Satira sa, puternică în fond, se atenuează în formă prin folosirea de alegorii poetice. Autorul personifică idei abstracte, categorii sufletești, teze în discuția vremii, imprimîndu-le astfel expresie literară. Pune Viciile să dialogheze cu Virtuțile, lasă ca prin gura unor personaje legendare să transpară priviri și judecăți critice asupra situațiilor prezente; pune în canticele lui religioase o credință sinceră, ingenuă. Toate aceste trăsături ni-l arată ca pe un discipol ascultător și un interpret al lui Luther, cîștigat din primul moment pentru ideile și acțiunea Reformei.

Secolul al XVII-lea, în parte și al XVIII-lea, au privit opera scriitorului cu rezerve; pe alocuri i-a fost luată chiar în derîdere. Reputația lui a început să fie restabilită cînd, lăsînd la o parte o serie de prejudecăți formale, Wieland și Goethe s-au pronunțat în favoarea lui.

Se consideră în general că direcțiile în care spiritul poetic al lui Hans Sachs s-a putut realiza mai bine sînt cele de sclipire imediată și de facilitate satirică: alegorii morale, povestiri comice, fabule. În linii mari, opinia este justă; nu are însă dreptate cînd tinde să pună creația dramatică pe un plan secundar.

Într-adevăr, operei de teatru îi putem găsi defecte. De multe ori îi lipsește originalitatea. Autorul nu are întotdeauna destulă putere și inventivitate scenică. Adesea planul pare defectuos. Piesele nu mențin acțiunea în ritm susținut; din această cauză, atenția și interesul spectatorilor întîmpină dificultăți. Împrumuturile din scrierile străine sînt făcute arbitrar; în multe cazuri constau din decupări puse cap la cap, fără sudura necesară dintre ele. Avem de-a face, în bună parte, cu narațiuni dialogate sau cu povestiri cunoscute transpuse dramatic. Personajele cu care ni se face cunoștință sînt doar schițate; rareori putem vorbi și de figuri bine definite, implicînd observații pătrunzătoare și studiu de caractere. Scriitorul alunecă repede în caricaturi grotești, parcă purtat mai mult de facilitatea lui nestăpînită decît de o intenție propriu-zisă. Veracitatea situațiilor lasă de dorit. Acțiunea decurge fără control și concentrare. Personajele intră, ies, călătoresc, se despart, se reîntîlnesc, adesea fără pregătirea și justificarea de rigoare. Folosesc întotdeauna același limbaj, indiferent de vîrstă, sex, ocupație, mediu social, profil psihologic. În rezumat: Hans Sachs, deși cu atîta experiență scriitoricească, nu mînuiește cu meșteșug construcția dramatică; prezintă mai mult schema acțiunilor, nu desfășurarea lor întreagă de viață; ignorează valoarea

https://biblioteca-digitala.ro

și necesitatea detaliilor caracteristice; așază faptele unele lîngă altele, parcă într-un chip mecanic, fără a le da în același timp și ordonarea artistică meritată.

Dar există deopotrivă și merite capabile să compenseze aceste lipsuri și să dea operei putere de adevăr și circulație. Subliniem în primul rînd bogăția temelor și a izvoarelor de inspirație. În dramele lui Hans Sachs întîlnim influențe și materiale din direcții universale: din *Biblie*, din poeții greci și latini, din legendele naționale germane, din scrieri istorice străine, din povestiri italiene, din scriitori germani mai noi. Faptul merită reținut și înțeles cu diferitele lui implicații și semnificații: a contribuit ca domeniul dramatic să se lărgească, ieșind astfel din limitele și șabloanele pe care i le fixaseră misterele religioase și farsele populare. Admitem: Hans Sachs nu stăpînește întotdeauna cu destulă abilitate condițiile și procedeele transpunerii scenice; totuși trebuie să recunoaștem că alegerea și varierea temelor nu i-au fost indiferente. Dacă în unele locuri dialogurile lîncezesc, pierzîndu-se în lungimi greoaie și inutile, în altele capătă naturalețe și vivacitate. Toate au tonul cordial; la tot pasul întîlnim expresii savuroase; în atmosfera de naivitate ce le înconjoară stăpînește ceva de bună-cuviință, de prospețime sufletească. Fiecare piesă se termină cu un învățămînt; faptul poate deveni oarecum supărător prin stereotipia și convenționalitatea lui, dar nu e mai puțin adevărat că își are și farmecul său aparte dacă îl raportăm la forma de viață din burgurile germane și la profilurile etice și psihologice reieșite din ideile Reformei. Cît despre producerea de efecte, poetului nu i-a lipsit orice dexteritate; dimpotrivă, are momente cînd ni se înfățișează de-a dreptul ca un maestru.

Nuvelele italiene, pe atunci la modă în Germania, i-au împrumutat lui Hans Sachs subiecte pentru cîteva din operele sale dramatice mai cunoscute. Poetul în genere se orienta repede, cu intuiția promptă. Numea „tragedii" piesele trebuind să se termine cu moartea eroilor; „comedii" pe acelea care se încheiau cu bine, chiar dacă înainte de a se ajunge la deznodămînte fericite spectatorii trebuiau să asiste la peripeții aspre și emoționante. Producțiile lui dramatice nu sînt de valoare egală. În genul tragic, poetul nu a excelat; este mai conformist, mai stîngaci, mai puțin sigur pe mijloacele sale de invenție, mai puțin apropiat chiar și de spiritul tradiției germane, deși știm în ce măsură aceasta îi era scumpă și îi constituia sufletește axul director al vocației lui scriitoricești. Totuși nu este cazul să le minimalizăm. Dramelor lui Hans Sachs oricum le rămîne un merit de pionerat. Reprezintă un important efort german spre un teatru mai de amploare, cu acțiune bogată, cu tensiune dramatică. Erau inspirate într-adevăr de spiritul Reformei; dar trebuie să ținem seama că nu s-au pierdut în polemici religioase, nu au devenit pamflete dogmatice, ci au pus accentul pe fapte de edificare cu implicații laice și morale.

Drama *Lisbeth* — ne oprim asupra acesteia ca ilustrare generală — se numără printre cele mai cunoscute. Subiectul, după cum mărturisește autorul însuși, este luat dintr-o povestire de Boccaccio.

Baptista, Ambrosio și Antonio, trei negustori, au descoperit legătura de dragoste dintre sora lor Lisbeth și tînărul Lorenzo. Faptul îi indignează, socotind condiția umilă a tînărului mai prejos de prestigiul lor. Toți sînt de părere că acesta va trebui pedepsit cu asprime. Primul dintre frați propune trimiterea „vinovatului" în fața judecății; al doilea se opune pe motiv că dezonorarea publică a surorii lor ar putea să le procure neplăceri; al treilea

https://biblioteca-digitala.ro

propune ca tînărul să fie omorît pe furiş, urmînd ca trupul să-i fie îngropat într-o pădure învecinată. Aşa se va şi întîmpla. În faţa presimţirilor stranii ale lui Lisbeth, fraţii ei îi interzic să pronunţe numele „mizerabilului". Disperată, Lisbeth pleacă în pădure şi află locul unde îi fusese îngropat iubitul. Taie capul mortului, îl înveleşte bine ca să nu fie recunoscut, îl aduce acasă şi închizîndu-se în odaia ei îl mîngîie ca şi cum ar fi viu; apoi îl va îngropa ca pe o relicvă în lada cu pămînt a unui arbust de preţ. Fraţii lui Lisbeth, intrigaţi de atitudinea acesteia, descoperă faptul. Îngroziţi, temîndu-se totodată de justiţie, fug pe cînd Lisbeth, rămasă singură, se va stinge de durere. Piesa se termină cu un epilog recitat de principalul actor al trupei, reprezentînd un compendiu de reguli morale. Înainte de căderea cortinei, un alt actor trebuia să rostească în stilul epocii cuvîntul de încheiere: „Fiecare poate trage din această poveste o învăţătură. E dorinţa scumpă a lui Hans Sachs, care vă adresează salutul său".

Ne oprim şi asupra unei comedii, caracteristică pentru felul simplu, familiar, în care poetul tratează chestiunile religioase. Pretextul e luat din istoria sfîntă; transpunerea, culoarea realistă, raportarea la omenesc, cadrul acţiunii, vibraţia sufletească, toate acestea sînt actuale, reflectînd ambianţa morală a lumii de burg din care poetul făcea parte. E vorba de comedia în cinci acte întitulată *Die ungleichen Kinder Evae* (Copiii deosebiţi ai Evei, 1553).

În prolog este anunţat subiectul. Imediat după aceea sîntem introduşi în căminul lui Adam şi al Evei. Atmosfera de aici este a unei căsnicii burgheze. În colţul lor de lume, cei doi ispăşesc neascultarea de care s-au făcut vinovaţi. E o ispăşire relativ senină. Oamenii nu trăiesc în panică, în deznădejde morală; dimpotrivă, au motive să privească existenţa cu încredere. Arhanghelul Gavriil, vizitîndu-i din cînd în cînd, le aduce asigurarea că Dumnezeu îi priveşte cu clemenţă, nu cu mînie. Prin acelaşi mesager cerul se informează despre felul cum îşi ordonează viaţa, cum îşi cresc copiii. Înlăuntrul gospodăriei, cei doi soţi îşi împart sarcinile. Adam întreabă dacă au fost scăldaţi copiii, dacă aceştia au tot ce le trebuie ca îmbrăcăminte, dacă mai e nevoie să samene cîte ceva în răzoarele din faţa casei.

În familie sînt doisprezece copii: şase în partea bună a lui Abel, alţi şase în cea rea a lui Cain. Aceştia din urmă privesc coborîrea lui Dumnezeu pe pămînt cu îngrijorare. Creatorul, urmat de îngerul său, are înfăţişarea şi comportarea unui bunic. Pătrunde în casă cu linişte şi blîndeţe; dă mîna celor doi părinţi să i-o sărute. Mîngîie pe copii adresîndu-le cuvinte încurajatoare şi întrebîndu-i de sănătate. Dar nu toţi copiii ştiu să se poarte cum trebuie. Cei din partea lui Abel sînt cuminţi, sfioşi, pătrunşi de frumuseţea şi e moţia momentului; cei din partea lui Cain, dimpotrivă, stau cu căciulile pe cap, întind în loc de mîna dreaptă pe cea stîngă, vorbesc urît. Urmează un examen catehetic pe care Dumnezeu îl face întregii familii. Întrebările sînt puse cu calm, cu tact, cu bunăvoinţă. Unele privesc chestiuni de dogmă, altele practica credinţei. Toate au în vedere învăţătura lui Luther. Abel a dat numai răspunsuri bune. Dumnezeu, mulţumit de acestea, nu-şi ascunde satisfacţia.

Cain şi fraţii care îi seamănă se află sub influenţa Satanei. Aceasta i-a cîştigat vorbindu-le despre diferitele fericiri ale vieţii: banchete, vinuri,

https://biblioteca-digitala.ro

jocuri de cărți și de zaruri, îmbogățiri repezi și ușoare. Supuși la examen se dovedesc ignoranți, imorali, cinici. Dathan nu ține să se îngrijească de salvarea sufletului: „știu numai ce văd aici pe pămînt; nu mă interesează ce ar putea să fie dincolo; Dacă Dumnezeu mi-a dat o soartă, din moment ce aceasta tot se va împlini pot să fac orice aș vrea". Ceilalți frați din partea lui Cain îi dau lui Dumnezeu răspunsuri asemănătoare: „ce văd cu ochii cred și cu inima"; „îmi ajung bogățiile de aici, căci paradisul promis tot nu-mi trebuie..." Dumnezeu, mîhnit de atîta necredință, înțelege să-i pedepsească; îi va supune la trudă și lipsuri.

Ultimul act înfățișează moartea lui Abel. Adam și Eva sînt îndurerați de pierderea celui mai bun dintre fiii lor. Dumnezeu coboară încă o dată pe scenă pentru a-i consola și totodată a-i vesti că din urmașii fiului lor Seth se va naște Mesia, răscumpărătorul oamenilor.

Remarcăm ușurința cu care poetul subscria simplificări ca acestea: Dumnezeu vine să încurajeze pe Adam și Eva; îi previne împotriva falșilor doctori și a falsei doctrine; copiii sînt examinați asupra catehismului; ș.a.m.d. Se vor repeta cu egală ingenuitate și în alte piese. Într-un fel sînt anacronisme supărătoare; într-alt fel, naivitatea și pitorescul din ele trădau legături spontane cu simțirea și creația populară. Faptul merită să fie luat în seamă. Predicația protestantă se adresa în mare măsură mulțimilor populare. În cugetul acestora, transpuneri intuitive de felul celor descrise puteau să trezească mai mult ecou, mai multă adeziune decît argumentările cu teze și principii. De altminteri, și în conturarea personajelor biblice aduse în acțiune găsim linii și înțelesuri din fabulația populară. Dumnezeu: un bătrîn blînd, înțelept, iertător, dar și mînios cînd întîlnește rea-credință și îndărătnicie; sfîntul Petru: familiar, cumsecade, curios să afle chiar și lucruri mici ale vieții, personaj din cer, dar parcă mai în elementul lui printre oameni; dracul: abil, dar totodată și neghiob, luat în rîs, pînă la urmă întotdeauna înfrînt, fără destulă putere de a-și masca perfidia și a rămîne convingător.

Pînă către anul 1550 Hans Sachs s-a aflat sub influența lui Gengenbach cu tendința lui moralizatoare. De la această dată își va dezvolta o viziune proprie, mai liberă, cu mai multă vervă și spontaneitate, fără a mai părea la orice pas tributară unei intenții didactice. Ajungem astfel la producțiile dramatice în care poetul a excelat: farsele sau jocurile lui de carnaval. În raport cu piesele religioase sau moralizatoare, acestea au mai multă autenticitate. Se bazează pe observații culese din viața înconjurătoare; sînt imagini credincioase ale realității cotidiene; aduc pe scenă zugrăviri de moravuri populare; ne fac cunoștință cu tipuri sugestive de țărani

Scenă dintr-un „*Schwank*" de Hans Sachs.

https://biblioteca-digitala.ro

și orășeni; stigmatizează trăsături ridicole; înfățișează vicii și apucături ale timpului. Toate acestea ne poartă cu mintea în ambianța de la Nürnberg, oraș care prin așezarea lui geografică, prin activitatea lui comercială și prin sentimentul lui de viață însemna în epocă un punct-cheie în dezvoltarea spiritului german.

Pentru exemplificare vom alege cîteva jocuri de carnaval dintre cele mai cunoscute.

Der Krämerkorb (Coșul coropcarului, 1554) culege observații din viața de toate zilele. Coropcarul și nevasta lui au început să se certe în plină stradă. Motivul: care dintre ei să poarte coșul. În focul discuției, dintr-una au alunecat în alta. Fiecare își amintește de cîte nemulțumiri i-a procurat celălalt în decursul anilor. Se despart certați, lăsînd coșul în mijlocul străzii. Bărbatul, mai bun la suflet, se întoarce să-l ia. Un servitor care trebuia să aducă vin stăpînilor săi rămîne în drum ca să le asculte cearta. Cînd stăpînii îi ies în cale întrebîndu-l de ce întîrzie, servitorul le povestește cele întîmplate. Se încinge acum o nouă ceartă: bărbatul ia partea negustorului, soția partea negustoresei. La rîndul lor, și aceștia se despart furioși. Apare și bucătăreasa, căreia servitorul îi povestește cu înfocare cele ce s-au petrecut. Peste puțin va izbucni și între ei o ceartă urmată de bătaie în toată regula. Servitorul, înfrînt cu ajutorul lingurii de bucătărie, termină piesa cu morala generală: înțeleptul nu se bagă în ceartă străină.

Die kuppelnde Schwiegermutter mit dem alten Kaufmann (Soacra mediatoare și bătrînul negustor), comedie-vodevil pe care contemporanii au aplaudat-o mult, seamănă ca subiect cu *El viejo celoso* de Cervantes, ceea ce a îndrituit opinia că autorii celor două comedii s-ar fi inspirat din izvoare comune.

Simplicius, un negustor vîrstnic, lipsește mult de acasă trebuind să plece mereu în călătorii de afaceri. Tînăra lui soție, o făptură cochetă și cheltuitoare, este lăsată în grija soacrei căreia i s-au făcut recomandări în ce fel s-o păzească și s-o controleze. Dar cele două femei se înțeleg bine; de îndată ce Simplicius iese pe poartă sînt gata să-și bată joc de gelozia soțului bătrîn și de apucăturile lui de urs. Bătrîna dă fiicei sale instrucțiuni ciudate: „Fă ca mine, fata mea! Și eu am avut un bărbat bătrîn. Îl înșelam, dar lăudîndu-l în fața lumii mă socotea femeia cea mai cinstită...“ De îndată ce știe calea liberă, amantul, Pangratz, nu întîrzie să-și facă apariția. Într-o zi, pe cînd tinerii îndrăgostiți prînzeau mai fericiți ca oricînd, sosește pe neașteptate soțul. Femeia, nepierzîndu-și cumpătul, îl convinge pe Simplicius că pentru moment va trebui să rămînă afară, ascuns într-un coteț. Liniștită apoi se așază din nou la masă cu iubitul ei. Între timp, clănțănind tot de frig, Simplicius părăsește ascunzătoarea. Gîndindu-se cu plăcere la căldura din așternutul conjugal, se îndreaptă spre casă. Pangratz, care l-a văzut străbătînd grădina, sare pe fereastră; dar necalculînd bine mișcarea cade peste Simplicius, aproape strivindu-l. Soțul pentru moment nu-și ascunde bine indignarea. Însă femeile vor ști cum să procedeze. Îl asigură că a fost răsturnat de un berbec care sărea prin grădină. Bărbatul, uluit, e încă bănuitor. Totuși în cele din urmă se va convinge că a fost un berbec. Rușinat că s-a putut înșela în așa măsură cere iertare celor două femei, și ca să le împace promite fiecăreia cîte o rochie scumpă.

https://biblioteca-digitala.ro

Der Bauer im Fegefeuer (Ţăranul în purgatoriu) este o farsă împrumutată din snoave populare, însă într-o formă și cu accente de natură să îndrepte satira și împotriva purgatoriului catolic.

Femeia ţăranului Heinz Düppel se plînge duhovnicului că bărbatul său e brutal și gelos, că o ţine de dimineaţa pînă seara numai în insulte și bătăi. Duhovnicul îi promite că îl va lecui. Amîndoi pun la cale un plan și trec fără întîrziere la aplicare. Soţului beat i se dă un narcotic, după care e depus într-un sarcofag de marmură din incinta bisericii. Ţăranii care l-au văzut zăcînd în nesimţire răspîndesc știrea că a murit. Heinz, după ce efectul vinului și al narcozei a trecut, se trezește. Nu-și dă seama unde se află. Speriat, strigă după ajutor. Călugărul Ulrich, instruit în consecinţă, îi răspunde cu voce gravă, în ton apocaliptic, că se află în purgatoriu. Ţăranul e convins că a murit; rămîne cu ideea că de acum înainte nu mai este altceva decît un biet suflet condamnat la suferinţă, trebuind să plătească cu lacrimi pentru vechea lui gelozie. E bătut cu nuiele pentru ca după aceea să i se întindă spre alinare pîinea și vinul pe care femeia i le-a dat de pomană. În cugetul ţăranului, acum plin de recunoștinţă pentru nevasta lui, își face loc mirarea că sufletele celor care au murit pot să mănînce și să bea tot atît de bine ca și trupurile celor vii. Cînd Heinz vrea să știe cît va mai trebui să rămînă în purgatoriu, i se răspunde că „poate o sută de ani", timp în care starețul ar putea să intervină pentru el ca să se reîntoarcă pe pămînt și să reintre în trupul său. Ţăranul, pătruns, gata să îndeplinească orice ispășire i s-ar cere, imploră o asemenea favoare. Farsa se apropie de sfîrșit. Ţăranului i se administrează din nou un narcotic. Este readus în sat și așezat în patul lui. Deșteptîndu-se, Heinz nu-și crede ochilor de bucurie. De acum înainte va fi omul cel mai pocăit cu putinţă. Cere soţiei sale iertare, promiţîndu-i pentru toată viaţa blîndeţe și supunere.

Der fahrende Schüler in Paradeis (Studentul călător în paradis) se numără printre cele mai populare jocuri de carnaval.

La ușa unei ţărance în inima căreia stăruia încă amintirea duioasă a soţului ei mort, cu atît mai mult cu cît cel de al doilea nu-i seamănă nici pe departe, a bătut într-o zi un student călător pentru a-i cere un dar. Îi povestește că vine de la Paris; ţăranca, înţelegînd „paradis", îl întreabă dacă nu cumva a întîlnit acolo și pe soţul ei. Studentul, dîndu-și seama că ar putea să speculeze situaţia în favoarea lui, concepe pe dată o poveste pe care biata femeie în naivitatea ei o va asculta cutremurată. Da, într-adevăr, l-a întîlnit; umbla de colo pînă colo în straiele cu care a fost îngropat, fără încălţăminte, flămînd, neavînd asupra lui nici măcar un creiţar pentru a-și mai îndulci unele clipe. Impresionată, femeia îi pregătește o legătură cu haine și îi încredinţează și doisprezece guldeni de aur pe care îi avea ascunși în grajd, economiile ei personale făcute fără știrea soţului ciufut. La întoarcerea acestuia acasă îi povestește cele întîmplate, bineînţeles trecînd sub tăcere chestiunea micilor economii. Acesta declară că ar fi vrut și el să-i dea un număr de guldeni; în realitate ţinea să știe tot și pe cît posibil să ia darurile îndărăt. Înșeuează fără întîrziere calul și pleacă în urmărirea străinului. Îl ajunge, dar acesta izbutește să-l înșele înfundîndu-l în niște mlaștini. În timpul acesta, cu calul pe care i-l lăsase în păstrare, studentul își va continua drumul mai departe. După căutări zadarnice ţăranul înţelege că a fost păcălit și de nevoie se reîntoarce acasă.

https://biblioteca-digitala.ro

Aici declară nevestei că s-a gîndit să dăruiască studentului și calul pentru a putea să călătorească mai repede; o previne totodată că ar fi bine ca lumea să nu știe, pentru că „un asemenea lucru sfînt trebuie ferit de urechile tuturor". Dar femeia apucase să povestească unor vecine și acum știa tot satul. Pentru moment țăranul își pierde răbdarea; dar ca om înțelept ce e, întocmai cum spune și proverbul, înțelege că e preferabil să facă haz de necaz („*gute Miene zum bösen Spiel*").

Piesele analizate pînă aici reprezintă doar o mică parte din creația dramatică a poetului. Prin ele transpare totuși imaginea întregului. Hans Sachs zugrăvește cu vervă satirică o gamă variată de situații și tipuri din epocă, privite nu prin prisma vreunei teze sau alta, ci a sentimentelor noastre firești rezultînd din logica lucrurilor. Farmacistul și studentul călător (vagantul) sînt necinstiți; resimțim însă o satisfacție cînd aceștia îl păcălesc pe țăranul șmecher și necioplit. Avem de-a face cu slugi bune ca și cu altele rele, cu stăpîni cumsecade ca și cu stăpîni lipsiți de suflet, făcîndu-ne astfel să înțelegem că viciul sau calitatea morală țin de altceva decît de rang ori avere. Bătrîni geloși, prieteni nesinceri, soacre blînde și soacre neînțelegătoare, țărani mărginiți la minte, soți înșelați, femei rele și certăreațe, bărbați creduli, oameni generoși și oameni înfumurați, intermediari lipsiți de scrupule, nărăviți iremediabili, călugări lacomi și puțin credincioși, școlari

Scenă din *Das Narrenschneiden*, farsă de Hans Sachs. Gravură în lemn, ediția din 1557.

https://biblioteca-digitala.ro

zăpăciți, părinți care nu știu să-și educe copiii, preoți dispuși să încalce canoanele: toți aceștia apar într-un tablou viu, savuros, plin de adevăr și mișcare. S-a propus o grupare a temelor: amoroase, țărănești, popești, ghidușești, moralizatoare, polemice sau certăreațe. În raport cu bogăția de viață și de observații, cu împletirile de mișcări și colorituri, cu alternările de glumă și de serios din aceste jocuri, clasificarea amintită rămîne palidă, schematică. Poetul nu studiază caractere; rămîne la observări empirice, la schițări de suprafață; e tributar, incontestabil, unui conformism dramatic început de la farsele populare și perpetuat în practica teatrală a vremii. Totuși personajele acestea au viață, umor, izvorăsc din realitate, poartă în ele sinceritatea faptului cotidian, exprimă o înțelepciune practică făcută din idei simple și sentimente obișnuite. Hans Sachs ne lasă întotdeauna impresia că vede lucrurile omenește. Își dă seama că de regulă greșelile nu pornesc dintr-o singură parte. Cîteodată s-ar părea că atribuie cîștig de cauză șireteniei. Printre rînduri însă poetul ne sugerează că în viață există și absurdități, și injustiții, și ciudățenii în fața cărora trebuie să ne apărăm cu înțelepciunea, cu umorul și cu puterea noastră sufletească de a trece teferi prin diferite contrarietăți. Nimic — putem spune — nu este fariseic, convențional, prefăcut. Satira în aceste jocuri de carnaval este vioaie, ascuțită, dar nu amară și destructivă. Sancționează prostia, credulitatea, suficiența, lăcomia, minciuna, lenea; înfăptuiește aceasta în spirit protestant, dar totodată cu o umanitate naturală, comunicativă, răsărită dintr-un suflet complex de cărturar, de om al vieții, de înțelept popular și de rapsod al unei comunități naționale. Ne-a zugrăvit o lume plină de greșeli. Dar pe deasupra acestora plutește un umor pitoresc, binevoitor, înțelept, prin transparențele căruia simțim că în domeniul omenesc nimic nu este incorigibil, că din orice parte a lui poate răsări oricînd o lumină.

Scenă din jocul de carnaval *Der böse Rauch* de Hans Sachs. Gravură în lemn, ediția din 1551.

Creația dramatică a lui Hans Sachs exprimă mult: un om, o epocă, o acțiune, o lume de sentimente, o tradiție, totodată o scrutare mai departe. În varietatea, întinderea și complexitatea ei, de asemenea în manifestarea ei adesea informă, dar întotdeauna inepuizabilă, s-a spus că putem deslușí sufletul german ca atare. Pe de o parte simțim fonduri de legendă și de lirism macerate în substraturile cugetului popular; pe de altă parte opera poetului poartă în ea semne renascentiste; tinde să descifreze cu chei germane înțelesuri universale. Cercetări de specialitate stabilesc că jocurile de carnaval ale lui Hans Sachs reprezintă primele zugrăviri dramatice cu adevărat închegate în teatrul german mai nou. Piesele în cauză aparțin genului scurt, avînd în medie cîte trei sute de versuri fiecare; dar în cadrul

https://biblioteca-digitala.ro

acestora putem urmări toate condițiile unei compoziții dramatice sigure, cu expoziție, dezvoltare și deznodămînt, cu personaje utile, cu expresie scenică și mesaj convingător. E socotit printre întemeietorii teatrului german.

Wagner l-a imortalizat în *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*. Îi compune aici un portret nobil, de înțelept, de poet, de prieten al oamenilor. Reprezintă deopotrivă și poezia populară, și disciplina tabulaturii. Gîndirea și simțirea lui se străduiesc să realizeze conciliația necesară între inspirație și regulă. Viața, meșteșugul și arta se întîlnesc pentru a face din el un filozof. Cunoaște oamenii; de aceea știe cum să-i înțeleagă și să-i ajute. Privește cu îngăduință superioară nebuniile, vanitățile, rătăcirile, contradicțiile lucrurilor omenești. În resemnarea lui pune conștiință și generozitate. Nu se revoltă vreodată; întîmpină faptele soartei cu un surîs de îngîndurare dreaptă și curajoasă. Își dă seama că atîtea din aspectele destinului uman trebuie privite și trăite cu compasiune. Viața l-a învățat că înainte de a cere pentru el trebuie să se gîndească la ce poate da altora. Ce dorește mai cu putere e să poată răspîndi puțină bucurie în jurul său.

Portretul continuă pe cel început în epocă de penelul lui Albrecht Dürer. Ne zugrăvește un om și un poet pe care poporul german îl salută cu venerația cuvenită ctitorilor.

6. Influențe engleze. Jakob Ayrer, Heinrich Julius von Braunschweig

Către sfîrșitul secolului al XVI-lea, teatrul englez și arta actoricească engleză aveau o situație eminentă. Răsunetul lor pătrundea pînă departe pe continent. Comedienii englezi începeau să fie ceruți și peste hotare. Îi vom găsi mai întîi întreprinzînd turnee prin țările și orașele cu care Anglia întreținea legături comerciale continue: Țările-de-Jos, Danemarca și apoi Germania, aici mai cu seamă în orașele hanseatice și în regiunile de centru. Devenea modă, totodată afirmare de prestigiu și blazon, ca principii să întrețină la curțile lor actori englezi. Procesul s-a desfășurat cu repeziciune. În decurs de treizeci de ani s-a putut institui o adevărată școală, s-au petrecut schimburi de idei și repertoriile germane s-au îmbogățit cu traduceri, imitații și prelucrări din dramaturgia străină.

În Anglia se trecuse de mult de la teatrul de amatori la cel de profesioniști, implicit de la repertorii cu destinație limitată — predicație religioasă, amuzament popular, demonstrație de școală, convenție aristocratică — la repertorii cu înțelesuri general-umane, cu putere universalizatoare. În felul cum se constituiau și se specializau pentru meseria lor, formațiile actoricești trebuiau să țină seama primordial de condiții ca acestea: să asigure competență actoricească pentru toată gama de roluri cuprinsă între comedie și tragedie; să poată satisface cerințele și preferințele diferitelor categorii de spectatori, de la cei cu gusturi rafinate pînă la cei lipsiți de instrucție. Era firesc deci ca aceste trupe actoricești să fie reclamate de țări cu mișcare dramatică incipientă sau mai puțin constituită.

Prima trupă de comedieni englezi în Germania este semnalată la Dresda în 1586; venea din Danemarca. În 1592 întîlnim o alta la Frankfurt pe Main, aceasta coborînd din Olanda. Ulterior numărul lor se va înmulți.

https://biblioteca-digitala.ro

Unele se aflau numai în trecere; altele rămîneau în Germania mai multă vreme, aproape stabilindu-se aici. La început între puţinii actori locali existenţi şi actorii străini apăreau separaţii mari de mentalitate, de structură sufletească, de formaţie profesională. Actorii germani din secolul al XVI-lea, indiferent de provenienţa lor—maeştri cîntăreţi, amatori din breslele meşteşugăreşti, şcolari şi studenţi, artişti populari — erau în ultimă instanţă nişte diletanţi. Cei englezi, dimpotrivă, aveau în spatele lor tradiţia şi experienţa pe care le cunoaştem. Dar cu timpul aceste separaţii aveau să fie atenuate. Actorii englezi îşi asociau şi parteneri locali. Aceştia, înmulţindu-se treptat-treptat, învăţînd totodată şi meşteşugul, vor fi în măsură să formeze ei înşişi trupe de teatru.

Începînd din 1604 există dovezi că s-au putut da reprezentaţii în limba germană. Asupra acestei întrebări — în ce limbă jucau trupele engleze — s-a dezbătut mult. În primul moment, desigur, actorii străini s-au folosit de limba lor natală. Considerăm însă că faptul nu s-a putut prelungi prea mult. În afară de unele medii restrînse, ale publicului de curte şi ale celui instruit, care ar fi fost spectatorii capabili să-i urmărească, asigurîndu-le astfel şederi mai durabile în ţară? O ipoteză pretinde că s-ar fi făcut apel şi la vorbirea flamandă, servind ca intermediar între limbile engleză şi germană, pînă în momentul în care a devenit cu putinţă ca actorii străini să înveţe limba locală şi să se dea la iveală traduceri satisfăcătoare. Menţionăm că în primul moment traducerile lăsau mult de dorit. Nu li se dădea nici o atenţie; erau libere, neîngrijite, adesea cu aerul de improvizaţii, doar pentru a se face faţă unor nevoi imediate.

Denumirea de „comedieni englezi" s-a păstrat mai multe decenii, pînă către jumătatea secolului al XVII-lea. Perioada de înflorire a mişcării se înscrie între cel de-al doilea deceniu al secolului şi izbucnirea Războiului de Treizeci de ani. Între trupele de pionierat, cea mai vestită a fost aceea a lui Thomas Sackville; o dată cu aceasta s-au impus şi altele, dobîndind deopotrivă drepturi în istoria culturală a ţării: trupele Robert Brown, Webster, John Green, John Spencer.

Pentru publicul german, comedienii englezi şi teatrul lor reprezentau în multe privinţe o noutate. Erau departe de tradiţia maeştrilor cîntăreţi şi nu se gîndeau să le ia într-un fel sau altul moştenirea. În primele timpuri păreau tot atît de departe şi de spiritul, şi de manifestările teatrului popular. Tendinţa lor era să graviteze spre curţi, fapt explicabil pentru că în Anglia trupele de actori profesionişti beneficiaseră multă vreme de patronajul regal sau de mari patronaje aristocratice. Ca să poată juca în voie, aceste trupe trebuiau să dispună de autorizaţii oficiale, de protecţie fizică şi morală, de libertăţi de mişcare în ţară, de cîştiguri băneşti asigurate. În plus, toate aspirau la titlul de comedieni ai principilor, aceasta şi din interese lucrative, dar mai ales ca importanţă şi orgoliu profesional.

Trupele de comedieni englezi au pătruns în numeroase regiuni germane. Îşi alegeau mai ales oraşele şi perioadele marilor tîrguri. O trupă se compunea de obicei din 15—20 de actori; se întregeau şi cu un număr de muzicanţi, de regulă şase. Rolurile feminine erau jucate de bărbaţi. Adesea conducătorul trupei reţinea pentru sine — ca avînd o însemnătate aparte — rolul clovnului. Înăuntrul formaţiei domnea disciplină şi simţ de ierarhie. Fiecare actor din compunerea trupei avea în sarcina sa, în afara jocului propriu-

https://biblioteca-digitala.ro

Scenă din *Nevestele vesele din Windsor*, jucată de comedieni englezi, în secolul al XVII-lea.

zis, și îndatoriri de altă natură: costume, decor, recuzită, secretariat literar, contabilitate ș.a. Actorii mai de autoritate erau ținuți să vegheze la ținuta morală a camarazilor lor. Șederile într-o localitate durau în medie cîte două săptămîni. Se respectau perioadele de post și sărbătorile religioase. Se făcea excepție însă pentru reprezentațiile cu caracter sacru.

Reprezentațiile aveau loc de regulă în săli închise, acoperite. Numai la nevoie, mai cu seamă în perioada tîrgurilor, se dădeau spectacole și sub cerul liber. Scena comedienilor englezi se deosebea de cea practicată pînă atunci în Germania, avînd asemănări de concepție cu cea modernă. Eșafodajul era mult mai înălțat. În podea se afla o deschizătură destul de largă pentru ca din ea să irumpă pe scenă draci, spirite, vrăjitoare. Spațiul scenei trebuia să fie îndeajuns de cuprinzător pentru ca pe el să se poată petrece în mod spectaculos momentele și situațiile tari ale acțiunii: uciderii, dueluri, lupte, suplicii, execuții, judecăți divine, defilări de personaje, figurații, incendii, evoluții ale clovnilor ș.a.

Se știe că în Anglia asemenea episoade plăceau. Actorii erau siguri că oricînd reprezentarea lor putea să le aducă succes. Practicau un joc spectaculos cu mimică vie și bogată, ținînd cu dinadinsul să producă efecte vizuale cît mai mari. Scenele crude erau redate naturalist, uneori cu detalii aproape grotești. De exemplu: fiole cu lichid roșu ținute ascuns sub îmbrăcămintea actorilor pînă în clipa cînd trebuiau desfăcute pentru a figura sîngele celor uciși sau martirizați pe scenă. Evenimentele din acțiune, chiar la piesele de încordare, alternau cu momente de dans, muzică instrumentală și cîntec vocal. Muzicanții luau loc pe o galerie situată deasupra scenei (*Oberbühne*); adesea apăreau și pe scena propriu-zisă. Pe cît posibil se urmărea ca reprezentațiile să fie fastuoase. Actorii se preocupau să țină trează atenția spectatorilor, chiar dacă aceștia nu înțelegeau cuvintele.

Trupele dispuneau de repertorii bogate: moralități, drame biblice, farse; dar acestea din urmă numai în măsura în care puteau să se bucure de favoarea forurilor protestante și făceau încă parte din atmosfera epocii. Ponderea principală cădea pe producțiile mai noi, evoluate, de tipul celor din teatrul Renașterii: drame istorice, comedii, tragedii. Mai precis: pe producții constituite în perioada de înflorire a dramei engleze.

Stilul de joc adus de acești actori contrasta puternic cu cel local. Ne referim mai cu seamă la teatrul cult. Nu predicație, nu demonstrație savantă sau moralizare, ci viață; nu caractere convenționale, ci personaje vii, active,

https://biblioteca-digitala.ro

inspirate din faptele realităţii, capabile să încarneze pe scenă aspecte şi situaţii din existenţa zilnică. Un actor nu putea să joace indiferent ce rol; trebuia să apară în roluri care să corespundă cu firea, cu temperamentul, cu vocaţia şi cu specializarea lui profesională. Foloseau deopotrivă vorbirea în versuri şi cea în proză. Limbajul din comedii recurgea adesea şi la forme dialectale, atît pentru efecte de expresie cît şi pentru captarea publicului prin astfel de adresări mai directe şi locale. Speciile predominante erau cele comice.

Rolul servitorului era încredinţat unui actor reprezentativ. Acest rol era în aşa fel conceput, încît personajul să poată rămîne în scenă cît mai mult cu putinţă, eventual tot timpul. Într-adevăr, adesea era spiritul-motor al acţiunii: putea să vină ori să iasă oricînd din scenă, să facă reflecţii, să comenteze, să intervină atît cu motiv cît şi fără, preluînd astfel în bună parte rolul clovnului. Totodată această mare mobilitate cu varierile ei de situaţii, ca şi putinţa de rămînere permanentă pe scenă, îi dădea şi libertatea de a improviza, transplantare indirectă din procedeele italiene de *commedia dell'arte*.

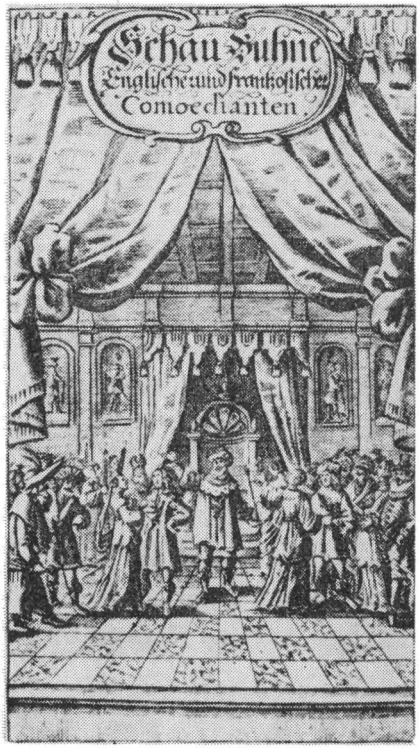
În ce priveşte personajele comice, actorii englezi au făcut sforţări aparte să se apropie de spiritul german, să localizeze pe gustul publicului de aici, să folosească în prelucrările lor figuri comune din teatrul popular. Faptul le-a reuşit uneori chiar pe deasupra aşteptărilor. Bufonul sau clovnul din piesele engleze va primi înfăţişări şi denumiri germane: Hans Suppe (în trad.: Ion-Ciorbă), Pickelhering (Hering-sărat), Jan Bouschet (Ion-Bere), Hans Wurst (Ion-Cîrnat); acesta din urmă devenea cel mai curent un fel de Arlechino german.

Multă vreme, chiar după încheierea acestei perioade a comedienilor englezi, o bună parte din repertoriile lor a rămas proprietatea scenelor germane. Între anii 1620 şi 1630 s-au tipărit două culegeri, ambele de importanţă deosebită în istoria teatrului german: *Englische Comödien und Tragödien* şi *Liebeskampf oder anderer Theil der Englischen Comödien und Tragödien*.

Capitolul înscris de acţiunea trupelor de comedieni englezi în Germania este important. Îşi are un loc tot atît de bine definit în istoria literaturii ca şi în aceea a teatrului german. Nu putem spune că prin acţiunea acestora teatrul german ar fi ajuns să-şi constituie un statut propriu, o doctrină limpede. Actorii englezi nu veniseră aici pentru a face şcoală, pentru a deveni instructori ai unei forme de artă, ci înainte de orice din nevoi lucrative

Costumul tipic al lui Pickelhering. După *Der lustig singende Harlequin*, 1562.

https://biblioteca-digitala.ro



Titlul unei colecţii anonime de piese jucate de către comedieni străini. Frankfurt am Main, 1670.

şi de expansiune profesională. Grija zilnică a repertoriului şi a părţii materiale le absorbea majoritatea energiei. Cu toate acestea, legăturile cu trupele şi repertoriile engleze au dat impulsuri pentru ieşirea din teatrul local, cantonat în şcoli şi constrîns de predicaţia bisericii, înspre unul mai larg şi mai activ, al vieţii şi al umanităţii. Au mijlocit ca anume fonduri ale teatrului popular să nu se mai risipească şi să se degradeze în practici şi amuzamente de bîlci, ci să se canalizeze înspre un teatru mai constituit. Au ajutat să se formeze o mentalitate actoricească mai pronunţată, în stare să preia cu abilitate profesională atribuţii care pînă atunci fuseseră deţinute de şcolari, de amatori sau de formaţii întîmplătoare. Au contribuit la formarea unui public de teatru reunind în el spectatori din toate straturile sociale. Au sprijinit cultura umanistă şi au început popularizarea pe continent a teatrului elisabetan, în speţă a creaţiei shakespeariene. Au stimulat creaţia dramatică originală; nu într-atîta încît aceasta să-şi găsească o direcţie proprie şi să se desprindă în totul de conformismul protestant, dar în orice caz să poată simţi în ea semne şi tendinţe înnoitoare. Dacă e adevărat că teatrul german se afla ca într-o fază încă de copilărie, atunci se poate spune că i-a dat imbolduri spre creştere şi maturizare. Piesele din repertoriile englezilor nu-şi propuneau să moralizeze; cel mult au făcut aceasta în mod izolat, de circumstanţă. Erau — cum s-a mai amintit — cu destule defecte; trebuie să recunoaştem însă că imprimau viaţă, că se întemeiau pe o acţiune efectivă, că ştiau să susţină o intrigă. Şi oricum rămîne în picioare o importantă lecţie practică: i-au învăţat pe germani că pentru a se face teatru adevărat trebuie ca jocul să treacă de la amatori pe seama actorilor profesionişti.

Între autorii influenţaţi în mod sensibil de comedienii englezi trebuie să-l numim în primul rînd pe Jakob Ayrer (1543-1605). Cîtva timp a fost negustor de fierărie la Nürnberg; după aceasta a plecat la Bamberg pentru a studia dreptul şi teologia. Reîntorcîndu-se la Nürnberg după ce trecuse la protestantism, primeşte o dată cu titlul de cetăţenie funcţiunile de notar imperial şi de procuror al tribunalului.

Ca scriitor, Ayrer s-a manifestat în special în direcţia creaţiei dramatice. La început a avut ca model pe Hans Sachs; făcea parte din aceeaşi asociaţie de maeştri cîntăreţi din Nürnberg. Mai tîrziu şi-a perfecţionat arta de a produce efecte scenice studiind piese engleze traduse şi reprezentate pe

https://biblioteca-digitala.ro

atunci în Germania. Din arhivele de la Nürnberg reiese că plătea cu regularitate taxa de zece fiorini care îi dădea dreptul de cetățenie în acest oraș. Aici a văzut reprezentate de actorii englezi piesele *Richard al III-lea*, *Visul unei nopți de vară*, *Romeo și Julieta* ș.a. Dintre personaje, acela al bufonului i-a reținut atenția în mod deosebit.

Scriitorul ni se înfățișează ca un spirit activ și fecund. Influența dramaturgiei engleze, ca și aceea a comedienilor englezi, i-a ajutat mult. Piesele sale, privite în raport cu acelea ale lui Hans Sachs, sînt mai lucrate și prezintă mai multă consistență. Găsim mai mult discernămînt în alegerea situațiilor și mai multă intuiție în construirea caracterelor. Totuși, ca și la Hans Sachs, ne aflăm încă într-un regim de povestiri dialogate, deci departe de realizări cu adevărată gradare și unitate dramatică. Întîmplările aduse pe scenă par mai verosimile. Autorul își variază subiectele care provin din mai multe izvoare: istoria veche, istoria națională, legende locale, autori străini și germani, printre care Plaut, Boccaccio, Frischlin.

Ni s-au păstrat de la el 69 de piese de teatru; de fapt, se crede că au fost mult mai numeroase. Autorul compunea cu facilitate; creația de teatru îi stimula imaginația. O culegere din această producție i s-a publicat încă din viață, o altă culegere — „cuprinzînd treizeci și trei frumoase comedii și tragedii, precum și treizeci și șase de plăcute și amuzante jocuri de carnaval" — i-a apărut cîțiva ani după moarte (Nürnberg, 1618), sub titlul *Opus Theatricum*. Tot Ayrer a compus și o seamă de piese cîntate (*singents spile*), în care se întrevede începutul operei germane. Aceste compoziții se înscriau în tradiția muzicală a Nürnbergului și constituiau perfecționări ale părții cîntate din spectacolele germane de teatru. Poetul scria textele pe melodii cunoscute, se inspira adesea din balade comice și încerca să stabilească legături cu tradiția locală perpetuată de muzicanți populari. Multe erau rostite în pauze, ca intermedii.

Scriitorul este adept credincios al ideilor luterane. Le împletește de aproape în criteriile lui de burghez important. În piesele sale de tipul jocurilor de carnaval în care ca notă generală mergea pe urmele lui Hans Sachs își îndreaptă atacurile mai cu seamă împotriva clerului catolic și mercenarilor. Sînt două ținte de luptă obișnuite în gîndirea bunului protestant. Titlurile poartă denumiri sugestive și glumețe, rezumînd oarecum acțiunea: *Der Mönch in Käsekorb* (Călugărul în coșul cu brînză), *Kein Landsknecht in den Himmel, noch in die Hölle kommt* (Nici un mercenar nu intră în paradis sau în infern) ș. a.

Pe cît disprețuiește bogăția sterilă, îngîmfată și agresivă, pe atîta prețuiește simplitatea, modestia, atitudinea de viață în care judecata și afecțiunea se întîlnesc.

Îl pune pe bogătașul înfumurat să-și facă singur portretul: „... Dacă mi-ar sta în putere să creez un om după voia și gustul meu, nu aș afla nicăieri un mai bun model ca în propria-mi ființă. Sînt nobil, tînăr, sănătos și bogat. Am servitori și sclavi; domeniile mele cuprind suprafețe întinse; am locuri de vînătoare, am castele, am dreptul meu de a face comerț și, deopotrivă, am tribunalul meu; am grădini superbe; nici o grijă nu mă apasă, și abia dacă pot cheltui în trei zile ceea ce cîștig într-una singură..." *(Omul bogat și săracul Lazăr)*.

https://biblioteca-digitala.ro

La antipod avem situaţia din *Knabenspiegel* (Oglinda băiatului). Între studentul Felix şi Regina, slujnică în casa unor burgheze capricioase, s-a închegat o dragoste cinstită şi curată. Idealul lui Felix e să se însoare cu o fată cuminte care să aibă totodată şi o mică zestre, căpătînd astfel putinţa de a deschide o şcoală şi de a-şi cîştiga existenţa ca institutor. Regina are o casă, şi din economiile ei a strîns suma de şaizeci de florini. Căsătoria lor va fi în acelaşi timp o căsătorie de dragoste şi una de raţiune; în simţămîntul protestant al epocii, aceasta constituia o soluţie dreaptă şi fericită.

Personajul nebunului, în chipul cum îl întîlnim la Ayrer, are puncte comune cu cel din teatrul elisabetan. Denotă apucături de mîncău, tendinţă spre lenevie, dorinţă de viaţă uşoară şi opulentă, plăcere de a petrece pe seama oamenilor, abilitate colorată cu nuanţe de umor; nu s-ar putea spune însă că sub masca acestor fapte de suprafaţă am descoperi vreodată şi semne de umanitate şi înţelepciune. Din teatrul englez, Ayrer a sesizat burlescul şi latura morală; însă de studiul caracterelor, de adevărul de viaţă ce poate exista în varietatea de tipuri omeneşti, a rămas în bună parte străin. Pentru Ayrer, lumea se împarte cu asprime în oameni buni şi răi; în teatrul lui nu-l vedem preocupat să cuprindă cu satisfacţie ori cu îngîndurare bucuriile şi suferinţele vieţii; a urmărit cu precădere să scoată în lumină efecte utile, să dea soluţii, să edifice.

O altă figură, reprezentînd în aceeaşi măsură mişcarea produsă de prezenţa comedienilor englezi, este aceea a ducelui Heinrich Julius de Braunschweig (1546-1613). S-a urcat pe tron la o vîrstă relativ înaintată. Începînd din 1607 a fost confidentul împăratului Rudolf al II-lea, ceea ce i-a prilejuit să-şi petreacă majoritatea timpului în atmosfera de speculaţii astrologice şi alchimiste a curţii habsburgice de la Praga. Fire despotică, ţinea totuşi să treacă drept un sprijinitor luminat şi generos al artei dramatice. Elisabeth, cea de-a doua soţie, la origine o principesă daneză, i s-a asociat. A întemeiat la Wolfenbüttel primul teatru de curte permanent, slujindu-se pentru aceasta de trupe actoriceşti engleze. Se spune că întreţinerea acestora i-ar fi ruinat supuşii. Afirmaţia, poate, este exagerată. De altminteri, asupra personajului s-au emis opinii divergente. Există păreri că voinţa lui de scriitor exprima mai mult o vanitate personală şi că prin ea ar fi modificat spiritul poeziei germane; alte păreri, dimpotrivă, susţin că în teatrul său ar fi dovedit intuiţii mai pătrunzătoare decît ale contemporanilor.

S-au păstrat douăsprezece piese de teatru, tipărite întîia oară în anii 1593-94, dintre care nici una nu marchează un relief aparte. Intrau în repertoriul teatrului întreţinut de el la curte. Se crede că primul imbold de a scrie i-ar fi venit de la Thomas Sackville, actorul englez care împreună cu trupa lui s-a aflat mai multă vreme la Braunschweig.

Împrumută de la englezi exprimarea în proză. Sub acest raport se consideră că este primul dramaturg german care a reflectat mai de aproape asupra adaptării acesteia la necesităţile scenei. Preia motive biblice străduindu-se ca în ţesătura lor religioasă să implice fapte şi înţelesuri din viaţa obişnuită. După rangul sau apartenenţa lor socială, personajele sînt puse să vorbească în limbaj cult sau în limbaj popular, graiul dialectal fiind principalul mijloc de producere a comicului. Personajele vesele sînt nelipsite chiar în piese cu caracter serios şi tragic. Se succed frecvent, îndeplinind cîteodată roluri de seamă, apariţii groteşti: diavoli, nebuni, clovni,

https://biblioteca-digitala.ro

bufoni. În alegerea subiectelor autorul nu urmează o ordine anumită, trecînd cu ușurință de la un gen la altul, de la un conținut vesel la unul trist.

Ne atrage atenția drama *Susanna* în care autorul reia într-un spirit nou tema din piesa cu același nume a lui Frischlin. Episodul este scos din înțelesul lui biblic, în locul lui punîndu-se problema justiției, implicit a celor însărcinați s-o distribuie. Judecătorul adus în cauză e rău și coruptibil, nu-și înțelege misiunea, scenele de țărani intercalate avînd de scop să sublinieze în ce pericole se poate aluneca atunci cînd dreptatea funcționează defectuos sau cu oscilații. E destul de probabil că ducele de Braunschweig a fo'osit subiectul dramei și ca un avertisment față de supușii săi, în calitatea lui de judecător suprem al țării.

În încercările lui tragice stăruie la suprafață considerînd că ideea tragică se poate opri la evenimente sîngeroase, inspiratoare de groază. Avînd ca model *Titus Andronicus* de Shakespeare, a compus *Der ungeratene Sohn* (Fiul netrebnic), piesa cea mai plină de cruzimi din tot repertoriul tragic german. Eroul este Nero, înfățișat ca un ambițios feroce, gata de orice perfidie și crimă. Pentru a-și ajunge scopul, obținerea tronului prin înlăturarea moștenitorului legitim, nu cruță pe nimeni: părinți, frați, soție. Scenele sîngeroase se petrec în fața spectatorilor cu lux de amănunte. Spiritele celor morți apar ca spectre justiționare. Mustrat de conștiință, Nero încearcă de trei ori să se sinucidă. În ultima, Dumnezeu însuși încearcă să-l judece. Nero cheamă în ajutorul său pe diavol, care domină finalul piesei. Presupunem că în ochii contemporanilor aceste scene — mai ales succedarea tentativelor de sinucidere — erau de un efect deosebit. Personajul comic lipsește; poate că a fost scos la îndemnul lui Thomas Sackville despre care se știe că a interpretat rolul principal.

În ultima sa producție, *Vincentius Ladislaus*, Heinrich Julius s-a inspirat din Plaut. Eroul său, o variantă germană a lui Pirgopolinice, deschide drumul spre comedia de caracter.

Cele mai bune momente ale lui Heinrich Julius sînt acelea în care în dialoguri vii, naturale, împletește fapte din realitate, imagini din farsele populare, satiră protestantă, amestecuri de vorbire cultă și vulgară. Un exemplu din *Susanna*. Fragmentul ce urmează este dintr-un dialog purtat între tatăl eroinei și nebunul Jan Bouschet. Primul vorbește într-o germană literară; celălalt îi răspunde cu efecte ilariante în dialect sud-germanic, neghiobia lui permițînd ca satira să fie strecurată cu abilitate:

„Spuneți că trebuie să mă rog lui Dumnezeu din cer și să mă tem de el. Dar iată că în dosul casei mele se află un Dumnezeu de lemn; are barbă cenușie și e frumos, mai frumos decît mine. Trebuie să mă rog lui?“ — „Un Dumnezeu de lemn? Un idol în casa mea? Nu știu nimic; n-am văzut-o... Cine oare a putut s-o aducă?“ — „Liniștește-te, stăpîne! Eu, eu am adus-o.“ — „Cum? Și din ordinul cui?“ — „Mi-am poruncit eu însumi.“ — „Și cine ți-a dat această statuie?“ — „Stăpîne, nu îndrăznesc să spun...“ — „Răspunde, îți poruncesc!“ — „Bine, fie! Am cumpărat-o...“ — „De unde?“ — „Am uitat.“ — „Minți! de unde și de la cine ai cumpărat-o?“ — „Am dat pe ea zece florini“ (arătîndu-și toate zece degetele). — „Zece florini... Și cui i-ai dat acești bani?“ — „Bisericii aceleia mari de colo.“ — „Nemernicule, ai furat-o!“ — „Nu, stăpîne! Am luat-o frumușel și am adus-o acasă.“ — „Și acum ce vrei să faci cu ea?“ — „Să mă rog ei.“ — „Dar nu știi că stăpînul nostru din cer nu îngăduie cultul idolilor?“ — „Atunci ce să fac?“ — „Du statuia îndărăt de unde ai luat-o.“ — „Și atunci nu înseamnă că am să-i duc pe alții în păcat? Mai bine s-o ard!...“

https://biblioteca-digitala.ro

7. Teatrul iezuiților. Jakob Bidermann

Paralel cu teatrul protestant a continuat să existe și unul catolic care a căpătat o deosebită amploare o dată cu ofensiva Contrareformei în Austria și în sud-vestul Germaniei. Patronat de iezuiți, era prin excelență o manifestare de propagandă care, preluînd cadrul latin al dramei umaniste, se adresa publicului academic și de curte, atrăgînd totodată prin amploarea reprezentațiilor un număr mare de spectatori din toate straturile sociale. Temele, luate fie din *Vechiul Testament*, fie din legendele sfinților și martirilor, erau actualizate printr-o tratare pronunțat alegorică; cu toate acestea, preluarea doctrinei clasice marcase o delimitare categorică față de dramaturgia medievală. Înveșmîntîndu-și subiectele într-o retorică solemnă, impregnată de spirit scolastic, dramaturgii iezuiți își aleg ca mentor universal pe Seneca. Acesta căpăta acum, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, un rol de spirit tutelar de felul aceluia pe care în deceniile precedente îl avusese Terențiu pentru teatrul de școală. Fondul stoic din tragediile poetului latin constituia o valoare morală pe care drama iezuită înțelegea s-o interpreteze și s-o convertească în spiritul acțiunii sale.

Cîteva din manifestările de teatru patronate de iezuiți au rămas celebre. Una este reprezentarea piesei *Samson* la München, în anul 1568, avînd ca pretext serbările date pentru nunta principelui Wilhelm al V-lea. În 1574 un mister biblic conceput de Georg Agricolas Constantinus a reunit în distribuție 185 de personaje. La realizarea lui au contribuit elevi din colegiile iezuite, membri ai Congregației Mariane, actori de profesie și patru sute de călăreți din garda personală a principelui.

Dintre reprezentanții dramei iezuite, teoreticieni și autori, avem de amintit în primul rînd pe Jakob Pontanus (1542—1626). Era originar din Boemia. A intrat în ordinul iezuiților la vîrsta de 22 de ani, desfășurîndu-și activitatea de apologet catolic și umanist în mai multe colegii iezuite din Bavaria: la Ingolstadt, Dillingen și în cele din urmă la Augsburg.

Teoriile lui Pontanus reflectă situații de la începuturile dramaturgiei iezuite apropiind-o de mentalitatea de teatru italiană. Reprezintă o întoarcere la umanism, cu aspirația ca limba latină să recîștige domenii ale poeziei pe care prin avîntul limbii naționale le pierduse. Oarecum se refăcea o situație ca aceea din secolul al XVI-lea cînd poezia pretențioasă rămînea în sferă latină, în vreme ce poezia cu afinități populare se îndrepta spre limba națională.

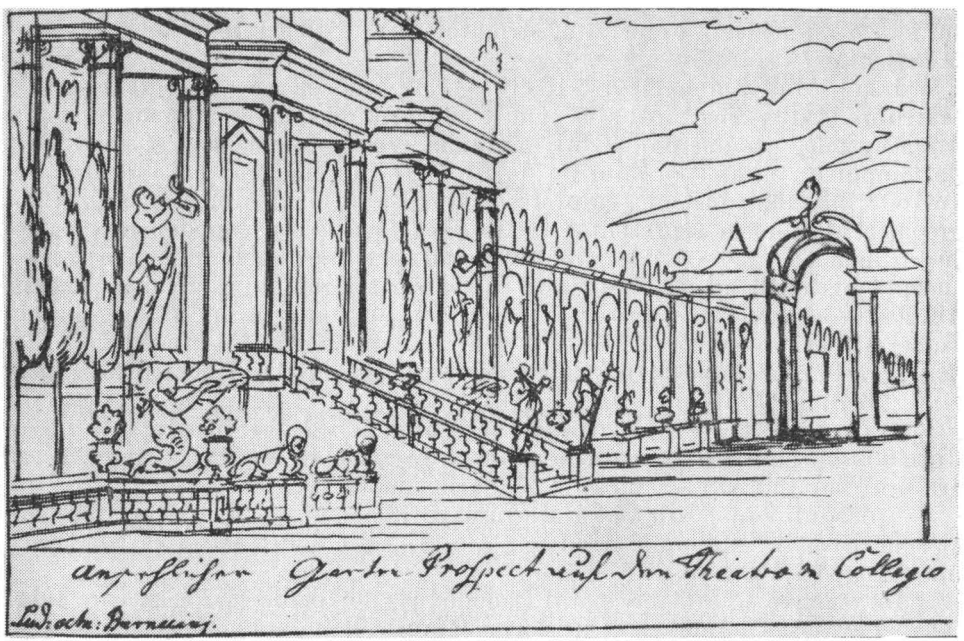
Introducerea la *Possevino* (1593) constituie de fapt un scurt tratat de poetică în care se găsesc formulate principii și linii directoare ale dramaturgiei iezuite din secolul al XVII-lea. În contextul luptei de idei din epocă merită atenție faptul că recunoștea autoritatea lui Scaliger[1], pe care o compară cu aceea a clasicilor.

[1] Joseph-Juste Scaliger (1540—1609): celebru filolog de origină italiană, trecut încă din anii de tinerețe la protestantism. S-a exilat din Franța în urma evenimentelor din noaptea Sfîntului Bartolomeu. După un timp petrecut la Geneva a profesat la Universitatea din Leyda de unde a exercitat o puternică influență asupra mai multor erudiți din diferite țări: Grotius, Meursius, Heinsius, Dousa, Saumaise ș.a. Iezuiții au îndreptat asupra vieții lui exemplare atacuri nedrepte care l-au amărît profund și i-au scurtat existența.

https://biblioteca-digitala.ro

În dramele cu teme de martiraj creştin Pontanus include elemente de morală stoică de felul celor practicate de Seneca în tragediile sale. Drama *Eleazarus Machabeus* face dovada. Trei renegaţi, doritori ca prin gestul lor de trădare să cîştige favoarea regelui Antiochus, îl aduc pe Eleazar în faţa judecăţii. Acesta, stăpîn pe conştiinţa lui morală, rezistă tentaţiilor ce i se întind şi înfruntă ameninţările. Primeşte moartea prin ardere fără să abdice de la credinţa lui mîndră şi eroică. De acest fapt din urmă spectatorii sînt înştiinţaţi printr-un emisar. Într-o altă dramă, *Immolatio Isaac*, acţiunea omenească este interpretată drept o luptă între *natura*, care ţine de fiinţa noastră animalică, şi *ratio*, cu înţelesul unui har coborînd în noi din sfere superioare, a unor posibilităţi intime capabile să ne ilumineze cugetele. Pentru moment s-ar putea ca porunca dumnezeiască să ne pară fără înţeles, fără utilitate, fără justiţie; ea este însă întotdeauna dreaptă aducînd oamenilor răsplata cuvenită şi împlinind promisiunile ce le-au fost făcute.

Pontanus are în vedere publicul. Se gîndeşte la mijloace prin care acesta să fie captat în aşa fel, încît edificarea religioasă şi agrementul reprezentaţiei să se poată conjuga de aproape. Foloseşte alegoria ca intermediar între demonstraţie şi evenimente posibile în viaţa omenească obişnuită. În general, între teatrul de şcoală şi teatrul popular există o separaţie bine pronunţată; Pontanus a făcut paşi importanţi înspre contopirea acestor două genuri. În evoluţia teatrului german, momentul contează.



Schiţă de decor de Lodovico Burnacini pentru teatrul Universităţii din Salzburg. Biblioteca din Salzburg.

https://biblioteca-digitala.ro

Primul autor iezuit marcant este suabul Jakob Gretser (1562—1625). A intrat în ordinul iezuit la Innsbruck; apoi a funcționat ca profesor de *humaniora* la colegiul iezuit din Freiburg în Elveția și în cele din urmă la Facultatea teologică din Ingolstadt. Din cele douăzeci și trei de piese pe care le-a scris ni s-au păstrat numai douăsprezece.

Încă de la prima lui piesă — comedia *Timon*, cu subiect împrumutat din dialogurile lui Lucian — îl simțim legat de tradiția umanistă. Dirijează totul în direcție morală. Timon și-a risipit fericirea în mod ușuratic; era deci inevitabil să se prăbușească moralmente. Bunurile pămîntești, de oricîtă strălucire ar fi însoțite, sînt trecătoare. Valoarea adevărată, mulțumirea deplină, fericirea statornică și neînșelătoare stau în simplitate și modestie, în stăpînirea de sine.

Mai tîrziu Gretser s-a apropiat de teatrul popular elvețian, urmărind prin aceasta un dublu obiectiv, religios și politic.

Principala sa operă dramatică este *Udo*, reprezentată întîia oară la München în anul 1598, cu prilejul unor serbări religioase în onoarea Fecioarei Maria. Pătrunzînd adînc în procesul intim al conversiunii, piesa a impresionat mult și a făcut școală. Un principe de vază al bisericii, Udo de Magdeburg, e orbit de ambiții, de vanitatea puterii, de străluciri materiale. Forțele negației, care apar pe scenă figurate alegoric, vor izbuti să prăbușească sufletul eroului într-un neant moral. În măsura în care nu a mai vrut să ia aminte la condițiile ispășirii, ale conversiunii, ale privirii în sine, ele l-au subjugat fără putință de a mai ieși de sub stăpînirea lor. Nu există rătăcire mai mare ca aceea de a rămîne străin de propriile greșeli și de a stărui în acestea. Cînd eroul și-a dat seama în ce măsură prin faptele lui și-a atras pedeapsa meritată, strigătele lui de disperare răsună sfîșietor: *O aeternitas!*

Jakob Bidermann (1578—1639) este figura cea mai reprezentativă a teatrului iezuit. Scriitorul și-a primit educația de bază în gimnaziul iezuit din Augsburg ca discipol al lui Pontanus. Vocația dramatică i s-a definit de timpuriu, paralel cu studiile de filozofie sub îndrumarea lui Gretser. În 1602, pe cînd funcționa ca profesor la colegiul iezuit din Augsburg, Congregația Mariană a reprezentat întîia oară *Cenodoxus*, capodopera creației lui dramatice. În 1604 îl găsim conducînd teatru școlar la München; aici a început perioada lui de maturitate ca regizor și dramaturg. Prin el teatrul din capitala Bavariei a înscris o cotitură încununată de succes spre baroc. În seria pieselor pe care le-a scris, cele mai cunoscute sînt tragediile *Cenodoxus* (1602), *Belisar* (1607), *Johannes Calybita* (1621) și comediile *Macarius* (1613) și *Philemon Martyr* (1618).

Cea mai caracteristică dintre toate este *Cenodoxus*. Reprezentările ei din 1609 au constituit un moment de chintesență în barocul german. Piesa era notorie; în 1636 s-a jucat și la Paris, iar în 1637 la Viena.

Episodului luat din viața sfîntului Bruno, autorul îi va da amploare și semnificații, adîncime și adevăr moral, ridicîndu-l astfel la înălțimea unei tragedii a pasiunii de mărire.

De o parte se află învățatul Cenodoxus, doctor de la Paris, care înțelege să trăiască numai pentru gloria pămîntească, fără teama că într-o zi ar putea să fie chemat a da socoteală unui judecător suprem. Ține totuși ca în ochii lumii să treacă drept evlavios și ales al lui Dumnezeu; își construiește

https://biblioteca-digitala.ro

sfinţenia cu grijă, şi-o păzeşte cu ipocrizie, îşi mîngîie cu mulţumire făţărnicia. Zguduit de prăbuşirea finală a maestrului, Bruno, discipolul său, va renunţa la satisfacţiile trecătoare devenind purtător al harului divin.

Contrastul dintre cele două personalităţi este prezentat cu putere şi relief, în cadrul unei construcţii dramatice cu arhitectură sigură şi proporţionată. Evenimentele se succed într-un ritm dramatic susţinut, conducînd cu necesitate înspre un final ferm, capabil să imprime în spiritul spectatorilor ideile de imanenţă divină, justiţie morală şi glorie cerească. Cenodoxus cu trufia lui nu face decît să-şi pregătească pieirea; Bruno, prin modestie şi credinţă, îşi va asigura sufleteşte fericirea.

Piesa e tratată în spirit baroc. Primul plan e ocupat cu scene comice inspirate din Terenţiu. Intenţiile dramei sînt înfăţişate şi explicate printr-o bogată galerie de alegorii şi personificări. Apar pe scenă: Cenodoxophylax (îngerul păzitor al lui Cenodoxus), Spiritus (sufletul învăţatului), Conscientia (conştiinţa), Panurgus, (diavolul principal), Hypocrisis (ipocrizia), Philautia (amorul propriu), Morbus (boala), Mors (moartea). Judecata este făcută de un consiliu în care se petrec unele fapte stranii, capabile să producă efecte puternice, tulburătoare. În cel mai solemn moment al ceremoniei de înmormîntare, decedatul strigă din sicriu că este chemat în faţa scaunului de judecată al lui Dumnezeu. Cenodoxus, blestemîndu-se pe sine, proclamă din pămînt că este pierdut. Diavolii îl înconjoară pe damnat cu cruzime şi îşi bat joc de el; drept salut de bună vecinătate îi aduc o băutură făcută din smoală şi plumb topit, pentru ca în cele din urmă să-l tîrască în fundul iadului. În scena finală ascultăm jurămîntul lui Bruno şi al tinerilor orăşeni care l-au urmat în pustietate pentru reculegere şi pocăinţă.

Bidermann cunoaşte legile tensiunii dramatice. Pînă în ultima clipă nu ştim care va fi deznodămîntul. Îi ţine pe spectatori într-o aşteptare febrilă, capabilă să le ascută interesul, să-i apropie de înţelesul conflictului. Neîncetat, în tot timpul dezbaterii, îngerul păzitor al lui Cenodoxus va încerca să-i evite condamnarea. Folosind toate registrele scenei simultane, episoadele se petrec pe pămînt, în infern şi în cer, alternînd situaţii ale realităţii cu scene de îngîndurare.

În toate acestea există şi un mesaj filozofic. Condamnarea lui Cenodoxus nu este pronunţată din afară; au determinat-o înseşi faptele sale. Hotărîrea stă în puterea omului. Soarta nu este ceva ce se primeşte, ci se creează prin propria noastră acţiune. Avem în faţa noastră, arătîndu-ni-se deopotrivă, iadul şi cerul; actul de alegere depinde de înţelepciunea şi puterea noastră de pătrundere. Cenodoxus este înşelătorul înşelat; aparenţa lui de sfinţenie i-a pierdut mîntuirea adevărată.

Cele mai importante precizări de doctrină cu privire la drama iezuită se găsesc în scrierile lui Jakob Masen (1606—1681), profesor şi predicator la Köln, autor printre altele al unei tragicomedii construite pe efecte impresionante, *Josaphat* (1647), şi al comediei *Rusticus imperans* (Ţăranul domnitor, 1654), socotită cea mai importantă din repertoriul comic iezuit. Se ridică mult deasupra lui Pontanus, atît ca pătrundere şi nuanţare a conflictelor intime cît şi ca putere de înţelegere a fenomenului dramatic. Plecînd de la definiţia dată de Aristotel, se opreşte îndelung asupra noţiunii de *catarsis*, căreia însă încearcă să-i dea o direcţie mai practică. Atît în tragedie cît şi în comedie,

https://biblioteca-digitala.ro

peripeția constă în limpezirea unei erori, efectele majore ale artei dramatice rezultînd din situații de eroare reciprocă. Denotă deopotrivă și apropieri de clasicismul francez pe care îl interpretează în sens catolic. Subliniază cele două sentimente pe care acțiunea tragică trebuie să le provoace în cugetele spectatorilor: mila și teroarea, trăirea acestor sentimente putînd aduce în suflete sesizări puternice, echilibru și armonie. Ne atrag atenția în special precizările despre folosirea alegoriei în condițiile iluziei scenice, convertibilă în realitate. Alegoria nu trebuie să excludă probabilitatea acesteia. Ca tehnică de scenă, realizarea ei presupune discernămînt, artă și meșteșug. Spectatorul știe că alegoria ține de convențiile jocului; însă pus în fața ei, trebuie adus în situația sufletească de a o primi, de a desluși în ea un adevăr spiritual, în ultimă instanță de a admite că faptele transpuse pe plan ideal ar putea să coboare și pe pămînt, sub forme palpabile.

Jakob Masen lărgește domeniul și condițiile dramei. Prețuiește ideea surprizei; de aceea nu prescrie în mod riguros numărul actelor și al scenelor, ci lasă ca acestea să fie dictate de mișcarea evenimentelor aduse în joc. Cere totuși să se evite ceea ce ar putea să stingherească unitatea ansamblului, recomandînd ca atît în construirea acțiunii cît și în caracterizarea personajelor să nu se treacă de cadrul faptelor posibile. Oricînd punctele de sprijin trebuie să fie acelea ale bunelor moravuri omenești. Se poate spune că întreaga teorie

Ilustrații din *Dissertatio de actione scenica* de Franz Lang. München, 1727.

https://biblioteca-digitala.ro

dramatică a lui Jakob Masen se rezumă în această idee, pe care atît în mod direct cît și contextual o exprimă cu destulă precizie: drama are sarcina de a reda realitatea într-o iluminare artistică.

Completări demne de reţinut aduce *Dissertatio de actione scenica* (1717) de Franz Lang, prin directive privind mișcarea trupului, ţinuta pe scenă, dozarea glasului, mimica, tehnica de joc. Arată că toate stau în legătură, trebuind să se sprijine și să se completeze reciproc pentru ca actorul să poată capta interesul și emoţia publicului. Tratatul se referă pe larg la funcţia conducătorului de spectacole și la condiţiile pe care acesta trebuie să le îndeplinească. I se cer calităţi multiple: dibăcie, un simţ înnăscut care prin dezvoltare să se transforme în meșteșug scenic, dispoziţie poetică, imaginaţie, putere de zugrăvire a caracterelor și moravurilor; la acestea se adaugă înalte calităţi morale, stăpînirea limbii latine, aptitudini tehnice, abilitate practică, viziune picturală și pregătire muzicală. Cu alte cuvinte, în personalitatea conducătorului de spectacole trebuie să se întîlnească și să colaboreze o întreagă universalitate barocă. Are sentimentul că această meserie implică o chemare aparte. Artistul din el trebuie să-și asocieze deopotrivă trăsături de pedagog și predicator; în esenţa ei — precizează autorul — drama reprezintă o funcţie educativă. Și încă o precizare caracteristică: Lang nu este un admirator al excesului de montare, cu mașini și spectaculozităţi de suprafaţă; avertizînd, rămîne în rezervă și chiar pune în gardă împotriva pericolelor pe care asemenea procedee le-ar putea antrena. Implicit pledează pentru un teatru mai simplu, dar cu mai multă pondere pe interiorizare și analiză psihologică.

Ne dăm seama din cele arătate pînă aici că în lupta ei împotriva Reformei drama iezuită nu s-a cantonat într-o întoarcere brutală și dogmatică la scolasticism, ci și-a însușit procedee umaniste; a ţinut seama de unele experienţe reușite în teatrul academic sau religios și în teatrul popular. Cu toate că a dispus de magiștri și echipe hotărîte să-i apere cu consecvenţă programul, drama iezuită își va încheia existenţa o dată cu încetarea perioadelor de ofensivă ale Contrareformei. Procesul era firesc și necesar. Renașterea solicitase atît de complex ideea și manifestarea de teatru demonstrînd puterea acestora de a dezbate problema umană în integralitatea ei, încît devenea anacronic ca scena să fie monopolizată în slujba unei instituţii anumite.

8. **Perioada barocă**

Războiul de Treizeci de ani cu frămîntările lui politice, sociale și spirituale a avut repercusiuni întinse asupra culturii germane. Multe din acestea s-au prelungit stăruitor, cuprinzînd tot secolul al XVII-lea. Criza se manifesta în forme diferite, îmbrăţișînd domenii largi: învăţămîntul popular, atmosfera din universităţi, viaţa intelectuală a orașelor, disputele sterile ale forurilor teologice, creaţia artistică și literară, stările de spirit ș.a. În multe cugete cobora un sentiment de panică și deprimare. În altele își făcea drum ideea că pentru ieșirea din criză orientarea spre străinătate ar putea să aibă efecte salutare. De aici, în ţările catolice un interes sporit pentru Spania și Italia, iar în cele protestante apropieri sensibile de cultura franceză.

În starea de dezechilibru care stăpînea atunci în Germania ar fi fost cu putinţă ca modelul francez, cu disciplina sa clasică și vigoarea lui doc-

https://biblioteca-digitala.ro

trinară, să dea repere pozitive, să constituie un îndemn la construcţie şi redresare. Faptul însă a luat altă direcţie. Influenţa franceză s-a menţinut mai mult la situaţii de suprafaţă: imitaţii, mode, forme de vanitate în viaţa de lume, alterări ale limbii naţionale, îndepărtări şi mai marcate de patrimoniul literar, separaţii vizibile între tradiţia burgheză şi stilul aristocratic.

Drept reacţie împotriva acestor stări de lucruri avem de înregistrat iniţiativele cîtorva asociaţii literare, constituite în genere după modelul academiilor italiene. Aceste asociaţii au meritul că într-o epocă de apatie s-au străduit să aducă semne de încredere şi reînsufleţire. *Die fruchtbringende Gesellschaft* (Societatea roditoare), cea mai veche din toate (1617), cu sediul mai întîi la Weimar, apoi la Halle, îşi propunea ca scop: „să păstreze şi să întrebuinţeze limba maternă în conversaţie, literatură şi poezie, să-i apere autenticitatea, ocrotind-o de amestecuri străine şi menţinînd-o în frumuseţea şi puritatea ei de la început". După modelul acestei academii au apărut şi altele în diferite oraşe ale Germaniei, printre care *Der pegnesische Blumenorden* (Ordinul floral din Pegnitz) la Nürnberg. Constituindu-se sub patronaj princiar, fără restricţii confesionale şi numărînd printre membrii lor alături de poeţi şi alte personalităţi notabile, aceste societăţi s-au străduit să pună capăt invaziei de cuvinte străine şi degradărilor dialectale, rămînînd totodată deschise faţă de curentele poeziei europene. Lăsînd la o parte o anume preţiozitate, au readus la lumină cuvinte uitate din fondul autentic al vorbirii. Le-au lipsit însă o disciplină mai strictă în ce priveşte principiile şi regulile lor directoare, ca şi un contact mai strîns, mai continuu, cu vorbirea populară.

Printre deschizătorii de drumuri se numără Jakob Böhme (1575—1624). Fiu de ţăran din localitatea sileziană Altseidenberg, îşi dobîndise mai tîrziu recunoaşterea de meşter cizmar după toate regulile breslei. Spiritul său înclinat spre visare şi extaz mistic şi-a găsit primul punct de sprijin în lectura pasionată a *Bibliei*. Majoritatea lucrărilor lui au fost scrise sub imperiul unor stări de exaltare mistică. Într-o primă meditaţie, *Aurora oder die Morgenröte im Aufgang*, *Wurzel der Philosophie*, *der Astrologie und der Theologie* (Aurora născîndă, rădăcină a filozofiei, astrologiei şi teologiei, 1612), anunţa că lumina se aprinde pentru toţi care vor s-o vadă. Viziunile lui îmbrăţişau domenii largi: Dumnezeu, umanitatea, natura. Opera sa principală, *Mysterium magnum* (1618—1623), reprezintă un comentariu mistic asupra *Genezei*. Dumnezeu, separîndu-se de Natură, nu încetează totuşi de a rămîne principiul şi realitatea ultimă a acesteia. Împlinind voinţa divină participăm la esenţa universală a lumii. Dacă divinitatea a admis existenţa răului, este pentru că altminteri omul nu ar fi ajuns să cunoască şi să preţuiască lumina. Böhme reunea în spiritul său influenţări şi trăsături diferite, din *Apocalips*, din scrierile iluminaţilor, teozofilor şi alchimiştilor în frunte cu Paracelsus. Se socotea învestit cu o misiune divină: aceea de a împărtăşi oamenilor ştiinţa universală şi absolută cuprinzînd în ea tot ce există, esenţa lucrurilor şi raporturile dintre acestea.

Autorităţile ecleziastice luterane din Silezia l-au decretat drept „eretic periculos", de unde persecuţii, întemniţări şi interzicerea scrierilor. Pentru a se apăra s-a refugiat la Dresda. Nici în momentul morţii nu a fost cruţat. Pastorul din Görlitz, unde se afla în clipa aceea, i-a refuzat asistenţa religioasă.

https://biblioteca-digitala.ro

Posteritatea însă îl privește cu alți ochi. Schelling și Hegel au văzut în el un precursor în ce privește ideea că lumea este un joc de mari forțe antitetice în căutare de echilibru și conciliațiune.

În tabăra catolică, poezia a început să cunoască forme baroce mai ales prin Friedrich Spee von Langenfeld și Angelus Silesius. În raport cu protestanții, care în genere țineau să fie naturali, comunicativi, așa încît credincioșii să deprindă canticele lor cu ușurință, poeții catolici implicau un plus de rafinament, lăsîndu-se în voia imaginației și a preferințelor subiective.

Friedrich Spee (1591—1635), în prefața culegerii lui de cîntece *Trutz-Nachtigall* (Privighetoarea luptătoare), se consideră îndreptățit să lupte fie și cu cei mai buni poeți latini din timpul său. În consecință, tendința de a pune la un loc elemente păgîne și elemente creștine contopindu-le în metafore savante: Isus Cristos prezentat sub chipul păstorului Dafnis; armele lui Cupidon în mîna copilului Isus; Diana, zeița vînătorii, apărînd înconjurată de nimfe într-o cantică religioasă destinată să celebreze venirea verii; ș.a.

Angelus Silesius, de fapt Johann Scheffler (1624—1669), s-a format mai întîi la Breslau unde amintirea lui Jakob Böhme era încă puternică. S-a desfăcut de biserica protestantă neadmițînd alunecarea acesteia în dogmatism. A făcut parte din ordinul Fraților minori și și-a încheiat viața ca simplu canonic, lăsînd o seamă de scrieri în care teologia lui mistică era înveșmîntată în lirism poetic. Ne referim mai cu seamă la *Cherubinischer Wandersmann* (Pelerinul angelic), o culegere de sentințe în versuri alexandrine grupate în șase cărți. Poetul duce reveria lui panteistă pînă departe. Omul, prin tot ce îl constituie și îl reprezintă, trăiește în Dumnezeu; la rîndul său, Dumnezeu există prin legătura de iubire care îl unește de creatura lui. Atingem fericirea absolută cînd ne putem elibera de tot, încetînd astfel de a mai dori și întreprinde ceva.

Paul Gerhardt (1607—1676) dă un nou impuls canticei religioase inaugurate de Luther. În timpul Reformei coralul avusese misiunea să pună sufletele în stare puternică de vibrație. Trebuia să stimuleze, să exalte, să arunce provocări adversarului, să celebreze victoriile obținute, să trezească nădejdi sporite. Devenise astfel mai mult decît o manifestare de ritual; își asocia rînd pe rînd preocupările morale ale epocii și ale simțirii comune. Mai tîrziu, în perioada de încercări prin care avea să treacă lumea germană, coralul va căpăta un caracter nou, de încurajare adresată cugetului național, de consolare, de elogiu al suferinței, de îndemn la rezistență morală, de privire optimistă în viitor, de eliberare de sub spaima îndoielii. Paul Gerhardt ca poet religios protestant exprimă cu deosebire această stare de spirit. Canticele sale *(Geistliche Andachten)* au pătruns adînc în biserica evanghelică. Celebrau mai cu seamă patimile Mîntuitorului. Conținutul lor reda un colorit moral corespunzător durerilor și sfîșierilor din viața țării; Cristos era văzut nu atît purtînd și conducînd lupte cu demonii incredulității ori ai fanatismului, ci sîngerînd pentru salvarea umanității.

Notăm mai departe intervențiile lui Jakob Spener (1635—1705), predicator vestit și întemeietorul sectei pietiste. În cea mai caracteristică dintre operele sale, *Das geistliche Priestertum* (Sacerdoțiul spiritual), preconizează eliberarea științei de formalismul scolastic. Spener punea sentimentul religios mai presus de învățătura dogmatică, invoca drepturile imprescriptibile

https://biblioteca-digitala.ro

ale sufletului și arăta răspicat în ce fel viața acestora se leagă de existența și funcționarea unei limbi naționale.

Acțiunea cea mai susținută, avînd în totul caracterul unui program de renaștere poetică și de regenerare a spiritului german, s-a produs în Silezia, teritoriu habsburgic. Față de alte provincii se afla într-o situație privilegiată. Urmările Războiului de Treizeci de ani o atinseseră mai puțin. Locuitorii ei dispuneau și de mai multă liniște, și de o stare materială mai bună. Numeroșii seniori din Viena care își aveau aici domeniile îi asigurau frecvente comunicări cu capitala. În trecut Silezia nu contribuise în mod deosebit la mișcarea literară germană; acum însă nicăieri ca aici nu exista în lumea germană o ambianță mai propice pentru dezvoltări literare și artistice, pentru definirea unui program de cultură mai de durată, pentru luarea de atitudini care în marasmul epocii să răsune ca o chemare la ordine și să ridice un steag. Vom asista astfel la o perioadă de afirmare spirituală, înscrisă în istoria literaturii și culturii germane sub denumirea de cele două școli sileziene: una avînd drept conducător pe Opitz și ca discipoli ai acestuia pe Fleming, Harsdőrffer, von Zesen și von Logau, cealaltă ilustrată prin Gryphius și discipolii acestuia, Hofmannswaldau și Lohenstein. În cuprinsul acestor două școli, barocul german va înregistra principala sa afirmare.

În ambianța literară creată de aceste școli, tendințe și orientări, mișcarea dramatică avea să ocupe un loc caracteristic. Teatrul german în epoca barocă s-a desfășurat pe o scară largă și variată: în sfere protestante ca și în sfere catolice, de la genurile ușoare pînă la piese cu acțiune tragică, în comediile și jocurile burlești ale trupelor ambulante și în reprezentațiile de pastorale la curte, în repertorii care continuau să fie jucate în latinește ca și în cele care luptau pentru triumful limbii naționale.

9. **Martin Opitz**

Șeful școlii sileziene în prima ei fază a fost Martin Opitz (1597—1639). Întrunea în el calități de poet, umanist și filozof. Avea un sentiment intens al lumii germane pe care o cunoștea de aproape prin multe peregrinări și largi experiențe de viață. A trecut și prin Transilvania unde a petrecut un an ca profesor la Alba Iulia. Făcuse studii la Breslau, Frankfurt pe Oder și Heidelberg. La Viena a fost încoronat ca poet. Și-a încheiat viața la Danzig unde se afla în calitate de secretar și istoriograf al regelui polon Ladislau al IV-lea. Era un spirit european, întîi prin formația lui clasică, apoi prin modul lui de gîndire deprins în cursul șederilor la Paris și în Țările-de-Jos. Amintim că aici a stabilit o strînsă prietenie de idei cu Hugo Grotius, celebrul jurist și filozof olandez.

Posteritatea germană i-a adus omagii mari considerîndu-l „părinte și restaurator al poeziei naționale". Istoria literară îi găsește asemănări în această privință cu Petrarca, Ronsard și Malherbe. Într-o primă lucrare, *Aristarchus* (1617), demonstrează că limba germană deține suficiente posibilități pentru a deveni o limbă literară. Cîțiva ani mai tîrziu (1624), în *Buch von der Deutschen Poeterey* (Tratatul poeticii germane), găsim chintesența ideilor sale reformatoare. Recunoaște drept magiștri: dintre clasici pe Aristotel și Horațiu,

https://biblioteca-digitala.ro

dintre moderni pe Vida[1], Scaliger şi mai ales Ronsard. Întrucît poezia e de origine divină am greşi văzînd în ea doar o manifestare lăturalnică a sufletului omenesc. Italienii şi francezii au ştiut ca din studiul scriitorilor greci şi latini să extragă sensuri şi principii regeneratoare pentru creaţia lor naţională; la rîndul lor, germanii au datoria să întreprindă o acţiune asemănătoare. E partizan al unei poezii savante în ce priveşte alegerea subiectelor şi a formelor prozodice socotind că reforma poeziei trebuie să privească dincolo de nivelurile creaţiei populare. Pentru ca spiritul german să poată ieşi din strînsoarea unor forme şi prejudecăţi rămase în bună parte barbare e nevoie să se meargă spre mari modele străine, în speţă spre experienţele literare din Franţa şi Olanda. Reaminteşte eforturile lui Luther pentru stabilirea unei limbi germane literare şi cere ca acestea să fie continuate pe aceleaşi baze. Propune ca studiul clasicilor să meargă paralel cu o cunoaştere cît mai atentă a regulilor formulîndu-şi exigenţele stilistice prin prisma doctrinei franceze: puritate, claritate, eleganţă, nobleţe. Se declară partizanul versului alexandrin; adaugă însă că acesta trebuie pus în acord cu specificul limbii germane, ajungîndu-se la armonii proprii. Recomanda să se încerce cît mai multe traduceri din clasici, eventual să se treacă şi la imitări masive, aceasta fiind o cale firească şi necesară pentru noi deprinderi intelectuale, pentru dizolvarea unor vechi prejudecăţi, pentru ieşirea din anume stîngăcii locale.

Contribuţia lui Opitz în teatru, comparată cu creaţia lui poetică în alte direcţii, ar putea să pară secundară, tangenţială. Însă ca program, ca încercare de ieşire din criză, ca deschidere de orizonturi şi mai ales ca situare a mişcării în circuitul european, această contribuţie contează. *Dafne* (1627) şi *Judith* (1635) sînt librete de operă cu subiecte luate din Rinuccini, respectiv Salvadori; cel dintîi va servi lui Heinrich Schütz pentru compunerea primei opere germane. Adăugăm şi două traduceri: *Antigona* de Sofocle şi *Troienele* de Seneca. Sînt interesante şi unele şi celelalte ca demonstraţii pentru reforma teatrului. Fie şi atîta era de ajuns pentru ca în jurul mişcării de teatru să se creeze atmosferă, ca marile subiecte dramatice să intre în preocupările timpului; autoritatea lui Opitz de mentor spiritual era atît de mare, încît orice semnal pornit de la el putea să capete actualitate şi semnificaţie. Îndrumarea a dat roade; creaţia lui Gryphius va constitui în această materie o dovadă peremptorie.

10. Andreas Gryphius

Posteritatea îl socoteşte pe Andreas Gryphius (1616—1664) drept părintele tragediei germane şi îi atribuie cu oarecare emfază o însemnătate aproape egală cu a lui Shakespeare. Afirmaţia, aparţinînd lui Johann Elias Schlegel[2], este desigur exagerată; nu e totuşi cazul s-o respingem, ci s-o raportăm la scara corespunzătoare. În condiţiile de atunci ale teatrului german — fără

[1] Marco Girolamo Vida (1490—1566), poet neolatin, mînuitor abil al formei vergiliene, apărător al ideii că e nevoie de armonie şi frumuseţe chiar în expunerea chestiunilor aride. Autor printre altele al tratatului *De arte poetica* (1527).

[2] Johann Elias Schlegel (1718—1749), poet dramatic german, imitator în teatru al anticilor şi al clasicilor francezi, cu rol important în constituirea şi manifestarea iluminismului german.

https://biblioteca-digitala.ro

o mare tradiţie scriitoricească, fără teme universal umane, fără un public educat în consecinţă — Gryphius putea să reprezinte în Germania, proporţional, ceea ce fusese Shakespeare în Anglia.

E originar din Glogau în Silezia. Şi-a pierdut părinţii din copilărie; la o vîrstă încă tînără (1637) a primit încununarea de poet. În calitate de membru marcant al *Societăţii roditoare* i s-a dat titlul de „Nemuritor". Şi-a desăvîrşit studiile în Olanda, la Leyda. Era un spirit enciclopedic, cunoscător a unsprezece limbi clasice şi moderne, receptiv la toate ecourile şi chemările vremii. Şi-a exersat vocaţia scriitoricească în mai multe direcţii: cîntece şi poeme religioase, sonete, satire, ode, epigrame, traduceri ş.a. De fapt, sonetele au rămas partea cea mai viabilă din toată creaţia lui Gryphius; este un maestru al genului prin expresia sobră şi patetică, prin mînuirea suverană a antitezei. Nu e însă mai puţin adevărat că şi teatrul l-a preocupat îndeosebi. Gryphius a fost condus înspre această alegere de experienţele lui sufleteşti şi intelectuale în epocă, de călătoriile sale, de intuiţiile lui ca om de cultură, de orientările sale puternice ca umanist şi protestant, deopotrivă şi de sentimentele lui ca patriot. În Olanda s-a apropiat de Heinsius; prin acesta şi-a croit drum spre creaţia dramatică a lui Vondel pe care a studiat-o cu interes. S-a preocupat să cunoască teatrul lumii: grec, latin, spaniol, englez, francez, olandez. Şi-a anunţat un curs ţinut în tinereţe la universitate drept *collegium tragicum*; vedea în teatru o artă superioară, complexă, promiţînd că îi va dedica munca lui de sinteză şi maturitate.

Adăugăm că din 1650 şi pînă la sfîrşitul vieţii, paralel cu activitatea scriitoricească, Gryphius a îndeplinit în oraşul său natal şi funcţiunea de sindic, în care calitate i-a apărat interesele judiciare.

A compus mai multe tragedii, dintre care unele s-au pierdut.

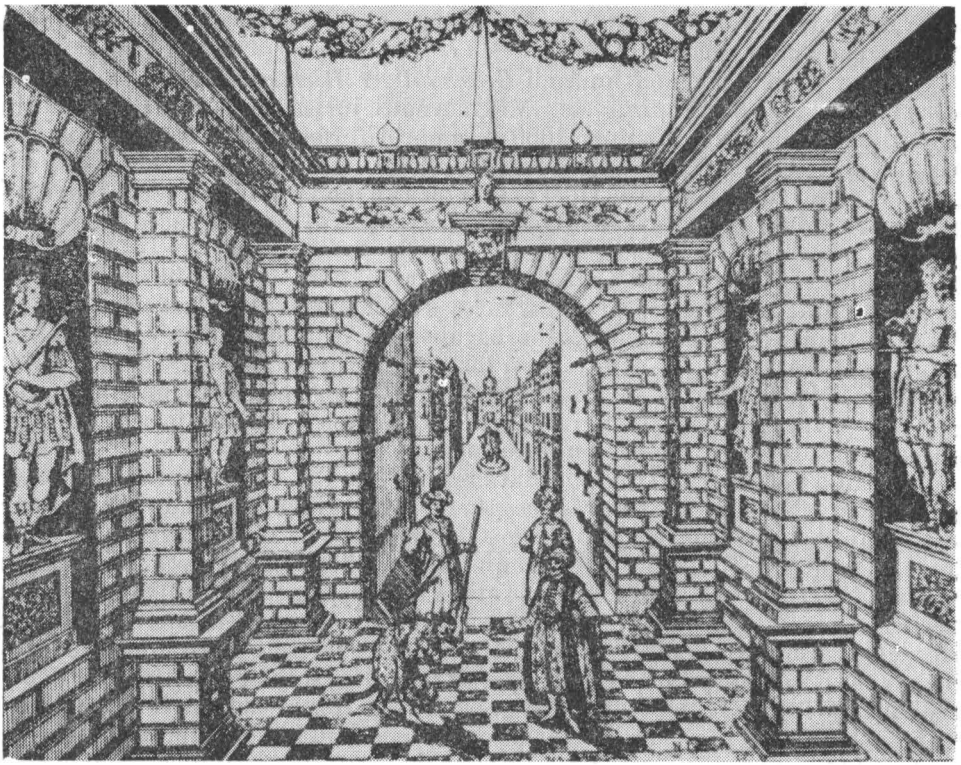
Leo Armenius (1646) tratează un subiect din istoria bizantină. În centrul evenimentelor se află o intrigă de palat. Generalul Balbus, conducătorul unei conspiraţii, este judecat şi condamnat la moarte pentru înaltă trădare. Execuţia este amînată, trebuind respectate zilele de Crăciun. Balbus, profitînd de acest răgaz, organizează uciderea împăratului Leon. Acesta va fi sugrumat în capelă, pe cînd se ruga, de către oamenii conspiratorului ascunşi sub haine de călugări.

Următoarea tragedie, scrisă în 1647, se intitulează *Bewährte Beständigkeit oder Katharina von Georgien* (Credinţa pusă la încercare sau Caterina a Georgiei). Autorul a scris-o sub impresia unei reprezentaţii iezuite pe care o văzuse la Roma. De asemenea, se afla sub influenţa dramaturgului olandez Vondel ca şi a lui Opitz, care recomanda respectarea celor trei unităţi din concepţia franceză.

Tema este martiriul pentru credinţă. Caterina, principesă de Georgia, model de virtute creştină, respinge cu răceală propunerile lui Abbas, şahul Persiei, acesta neînţelegînd să-şi schimbe religia. Şahul, contrariat şi necruţător, o întemniţează şi ordonă să fie chinuită. Caterina îl înfruntă cu demnitate şi suportă martiriul fără a-şi pierde stăpînirea de sine.

Suferinţa fizică a eroinei este redată în mod spectacular, cu descrieri amănunţite, reluate de cor în comentariile acestuia. Lupta intimă, în raport cu cea fizică, pare mai ştearsă; totuşi drama izbuteşte să redea o concepţie tristă a vieţii, să creeze un climat de avertizări metafizice, să exprime conflictul

https://biblioteca-digitala.ro



Scenă din *Katharina von Georgien* de Gryphius, reprezentația din 1655. Muzeul Teatrului, Müncher.

tragic dintre iubirea divină și cea pămîntească, să întrețină o stare intensă de emotivitate.

Drama *Carolus Stuardus oder Die ermordete Majestät* (Carol Stuart sau Regicidul, 1469) dezvoltă un subiect din epocă. Piesa a fost scrisă puțin timp după supliciul lui Carol I ordonat de Cromwell în timpul primei revoluții engleze. Eroul este înfățișat într-o aureolă de tristețe demnă și nobilă. Va fi martirizat pentru că s-a opus cu tărie ereticilor. Intervențiile stăruitoare ale ambasadorilor străini sînt de prisos; mașinațiile din culise ale lui Fairfax se vor dovedi mai puternice.

Piesa cuprinde inițiative îndrăznețe, unele neobișnuite pînă atunci. Aducerea pe scenă a unui eveniment contemporan, petrecut în altă țară dar cu răsunet european, a trezit interes. Drama se deschidea printr-un conciliabul între umbrele Mariei Stuart, contelui de Strafford și arhiepiscopului de Canterbury. Apariția de spectre va defila necontenit, întreținînd o atmosferă sumbră, terifiantă, pregătind și încadrînd scena tulburătoare a decapitării. Nu mai puțin corurile, variind de la act la act, trebuiau să susțină și să amplifice această atmosferă; erau formate din spectrele monarhilor englezi pieriți prin moarte violentă, din eretici, Sirene ș.a. Alături de fantomele din dramele lui Shakespeare, acestea ale lui Gryphius par schematice, mai puțin

https://biblioteca-digitala.ro

convingătoare, efectul lor stăruind mai degrabă în necontenita lor defilare, în compoziția de ansamblu.

Seria tragediilor continuă cu *Grossmütiger Rechtsgelehrter oder Sterbender Æmilius Paulus Papinianus* (Magnanimul jurisconsult sau moartea lui Aemilius Paulus Papinianus, 1659). Împăratul Bassianus Caracalla, ucigașul fratelui său Geta, trimite la moarte pe Papinianus pentru motivul de a fi refuzat să justifice acest fratricid și să-i facă în mod public apologia. Juristul roman va prefera să moară decît să încalce adevărul și legea sacră a misiunii sale.

Abbas, adversarii lui Carol Stuart, Caracalla — personaje din dramele amintite pînă acum — nu prezintă interes psihologic. Stăruiesc în voința lor tiranică printr-o formă de energie oarbă, absurdă, neumbrită de nici o îndoială, ruptă parcă de orice umanitate. Toți însă sînt ilustrări tipice ale trădătorului de teatru, cu utilitatea lui bine marcată în ce privește economia acțiunii, înnodarea intrigii, gradarea situațiilor, pregătirea deznodămîntului și reliefarea integrității etice a personajului principal.

Drama *Cardenio und Celinde*, dată la iveală în 1647, împrumută subiectul dintr-o nuvelă spaniolă, *Puterea decepției* de Montalbán. La rîndul său, acesta s-a inspirat dintr-o povestire italiană. Drama este încărcată de elemente baroce, mai mult decît celelalte. Cardenio, care o iubește pe Olimpia, se gîndește să-i ucidă soțul, pe Lisandro. Exasperată în iubirea ei pentru Cardenio, Celinde recurge la sacrilegii. Acțiunea se petrece nocturn, într-o atmosferă încărcată de semne și mișcări fatidice. În cimitir asistăm la dezgroparea unui cadavru. În jur se succed apariții de umbre, gesturi magice, scene fantastice. Cardenio așteaptă în fața casei iubitei lui care l-a părăsit. Recunoaște pe femeia iubită în forma pierdută în văluri ce-i răsare dintr-o dată în fața ochilor. O urmărește ca sub mirajul unei halucinații. Îl poartă departe, în cîmp deschis. Aici Cardenio încearcă s-o oprească, să-i vorbească, s-o cuprindă. Îi smulge vălurile. Dar în loc de o făptură umană descoperă un schelet care își îndreaptă arcul asupra lui. Împrejur, din parc cum fusese pînă atunci, locul devine întins. Cardenio, cutremurat, resimte totodată și iluminarea unui avertisment: viața, în fond, poate fi o travestire a morții.

Deslușim în aceste producții dramatice și anume influențări din concepția clasică franceză. Sînt păstrate „regulile"; exactitatea, în ce privește respectarea celor trei unități, pare pe alocuri chiar pedantă. Intrigile, în genere simple, sînt distribuite în cîte cinci acte egale ca întindere. Formal, echilibrul e perfect; în realitate avem de-a face cu situații în care logica acțiunii și necesitățile subiectului sînt sacrificate efectului alegoric. Schema acțiunii se deosebește de cea întîlnită în tragedia franceză. În tragedii, actele-cadru sînt destinate pentru desfășurarea solemnă a unui eveniment statal de mare anvergură *(Haupt-und Staatsaktion)*: actele mediene servesc pentru analize psihologice și dezbateri intime. De aici o distribuție în consecință a personajelor, unele episoade lăturalnice, apariții neobișnuite, prelungiri ale dialogurilor, roluri de seamă atribuite confidenților și în genere o construcție formală în care corul intră ca element obligatoriu. Îl vom întîlni la sfîrșitul fiecărui act, însoțind comentariul evenimentelor cu lungi disertații moralizatoare. În *Cardenio und Celinde*, primul act rămîne în afara piesei propriu-zise; e folosit în întregime pentru relatarea evenimentelor care preced acțiunea. În *Katharina von Georgien* apar pe scenă umbrele celor uciși de șahul Abbas; tot aici, un

https://biblioteca-digitala.ro

preot prezintă împăratului pe o tavă capul unui condamnat din care se preling dîre de sînge. Înmormîntarea regelui , în *Carolus Stuardus*, este descrisă pe larg, ocupînd o bună parte din întinderea actului. În *Papinianus*, acţiunea continuă şi după moartea eroului; crima este răzbunată în mod spectaculos, prin Furiile pe care Themis le cheamă din fundul pămîntului. Cadavrele celor două victime — regele şi fiul său — rămîn multă vreme pe scenă; soarta lor procură corului în cîntecele finale teme pentru lamentaţii lirice şi reflecţii filozofice. În unele coruri, mai cu seamă cînd intervenţiile lor capătă caracter moralizator, apar şi diferite personaje alegorice de tipul celor întîlnite în moralităţile medievale: Iubirea, Virtutea, Viciul, Anotimpurile, Eternitatea ş.a. Aproape în fiecare act autorul caută să includă situaţii menite ca prin amestecul lor de frumuseţe şi turpitudine, de generozitate şi vindicaţie să provoace în cugetele spectatorilor impresii tari, zguduitoare.

Trebuie să precizăm că procedeul de introducere a spectrelor era constitutiv pentru drama barocă în tradiţia lui Seneca. În *Papinianus* — de altminteri ca şi în *Tragedia spaniolă* a lui Kyd — acţiunea ce se împlineşte dincolo de moartea eroului capătă caracter transcendent, confundîndu-se cu ideea de justiţie imanentă.

Uneori emoţia tragică se produce cu adevărat; alteori stăruie în lungimi şi monotonii de natură să scoată la iveală artificiul şi convenţia. Personajele nu izbutesc întotdeauna să pară reale; sînt compuse cu voinţă, în scopul de a produce efecte puternice. Monologurile abundă; prelungirea lor trunchiază desfăşurarea acţiunii, îngreunînd oarecum atenţia spectatorilor.

Iluminiştii, în secolul al XVIII-lea, au criticat aceste trăsături, socotindu-le drept forme pompoase, încărcături stilistice. Cercetarea modernă contestă justeţea acestor afirmaţii, considerînd trăsăturile amintite ca făcînd parte din stilul de viaţă al secolului al XVII-lea. Transformarea cuvîntului în gest, solicitarea puternică a ochiului, fastul realizat prin costum şi decor, folosirea de elemente neobişnuite, capabile să eroizeze situaţiile şi să le pună în evidenţă nota antitetică, toate acestea, raportate şi la ideea vieţii privită ca teatru, reprezentau elemente constitutive în psihologia omului baroc.[1]

Cugetările au pe alocuri notă afectată, căutată. Stilul sentenţios urmează două modele: Seneca şi Vondel; în tendinţa spre declamaţie şi argumentare prelungită putem descifra un amestec baroc de influenţe. Cu toate acestea, cel puţin în principiu, nu este cazul să vorbim despre un eclectism stilistic. Gryphius era la curent cu inovaţiile scenei contemporane. Faptul că şi-a însuşit procedee capabile să-i pună mai pregnant concepţia în relief nu micşorează cu nimic originalitatea creaţiei lui dramatice. Pornind de la o concepţie profund stoică a destinului, autorul a căutat să dea subiectelor sale amploare, aparentele sale excese constituind tocmai măsura unei poezii cu mari tensiuni patetice. Precizăm, deci: formulele lui de construcţie sînt complexe, dar nu compozite. Iar acolo unde totuşi construcţia pare inegală, faptul îşi are o explicaţie: propunîndu-şi realizarea absolută a destinului prin metaforă, poetul nu a reuşit întotdeauna s-o prezinte într-o gradaţie convenabilă, fapt putînd fi pus mai mult pe seama temperamentului său decît a unei dependenţe stilistice.

---

[1] Vezi H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. III.

https://biblioteca-digitala.ro

În ce privește aparenta lipsă de supleţe a discursului dramatic, trebuie ţinut seama de faptul că Gryphius, departe de vreun retorism facil, „fugos", gîndea în metafore, solicitînd pentru realizarea acestora în mare măsură expresivitatea scenică și jocul actoricesc. Merită să semnalăm că piesele lui au fost primite cu satisfacţie de publicul din epocă, ceea ce confirmă presupunerea că dincolo de dificultăţile stilistice Gryphius s-a impus cu autoritate prin grandoarea viziunii sale poetice.

În 1724, cînd Gottsched a căutat să afle de la actorii din Leipzig de ce nu se mai prezintă piesele lui Gryphius, i s-a răspuns că aceste piese nu lasă loc și personajelor comice. Deducem astfel că au trecut în inactualitate nu prin lipsa lor de vigoare, de unitate sau de conţinut valabil, cît prin modificarea ori poate decăderea gustului.

Gryphius a scris și comedii. În acestea, aplecarea barocului spre șarjă, caricatură și trăsături satirice îngroșate este exprimată cu putere, magistral, într-o perfectă corespondenţă cu tendinţele stilistice ale vremii. Autorul se apropie cu siguranţă de esenţele și adevărurile comediei: zugrăvește scene de moravuri, schiţează caractere, dezvoltă acţiuni vii și comunicative, schimbă replici spirituale, ia atitudine faţă de anume stări din societate, încearcă să transpună preocupări serioase în forme delectabile.

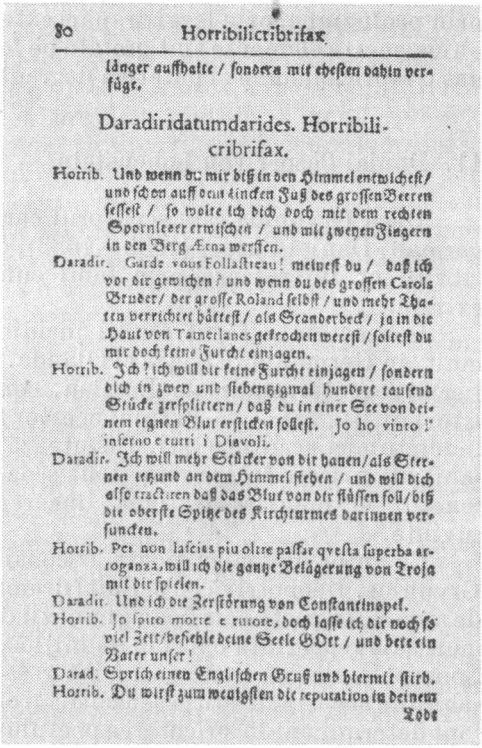
Absurda Comica oder Herr Peter Squentz (1658) atrage dintr-o dată atenţia. Locuitorii din Rumpelskirchen și magistrul Peter Squentz dau o reprezentaţie în faţa regelui cu piesa *Pyramus și Thisbe*. Subiectul, adaptat după *Visul unei nopţi de vară* în interpretarea comedienilor englezi, capătă colorit local și vervă comică prin șarjarea stilului practicat de maeștrii cîntăreţi. Acţiunea e întretăiată de incidente grotești, sugestive ca pitoresc și mișcare. Satira din *Horribilicribrifax* (1663) e vie, antrenantă, ingenioasă. Subiectul, în liniile lui generale, este împrumutat din *Miles gloriosus* al lui Plaut; adevărata originalitate a comediei stă în limbajul personajelor. Ironia are în vedere stări de spirit și trăsături morale din societatea germană îndată după Războiul de Treizeci de ani. Sînt ridiculizate simultan două false pretenţii: bravura și erudiţia. Eroii sînt doi căpitani închipuiţi, întruchipînd deopotrivă cele două pretenţii: Don Horribilicribrifax von Donnerkeil auf Wüsthausen și Don Daradiridatumtarides Windbrecher von Tausendmord. Unul se îngîmfă de modă și afectare franceză, celălalt de imitaţie și sclifoseală italiană. Apar și alte personaje, întregind tabloul satiric al unor situaţii contemporane: în Germania se putea vorbi orice limbă afară de cea germană. Și anume: magistrul Sepronius, director de școală rurală, se exprimă numai în latinește și grecește; rabinul Isascha amestecă la orice pas, fie și în relatările obișnuite, termeni ebraici și erudiţie biblică. Faţă de acest amestec de limbi, Cyrilla, o veche antre-

Ilustraţii moderne la comedia *Herr Peter Squentz* de Gryphius.

https://biblioteca-digitala.ro

prenoare de plăceri, nu mai pricepe nimic şi nu ştie ce să mai creadă.

Amintim încă două comedii: *Das verliebte Gespenst* (Fantoma îndrăgostită) şi *Die geliebte Dornrose* (Eglantina iubită). Prima îşi trage ideea din *Le phantôme amoureux*, o comedie de Quinault; cealaltă are ca model *De Leeuwendalers*, comedia olandezului Vondel. În prima întîlnim personaje din societatea cu pretenţii care foloseşte cu preţiozitate alexandrinul; în cea de-a doua facem cunoştinţă cu o lume de ţărani care se exprimă într-un grai popular silezian, plin de culoare şi robusteţe. Eglantina ne cucereşte dintr-o dată simpatia. E o fată de la ţară, vioaie, veselă, comunicativă; pune în totul naturaleţe şi o bună dispoziţie de viaţă. Cadrul ţărănesc este zugrăvit cu pitoresc, autenticitate şi interes pentru moravurile populare. Prin alternarea ingenioasă a actelor, cele două subiecte comice sînt împletite într-o singură piesă, planurile rămînînd perfect distincte pînă în final cînd toate personajele se întrunesc pentru a cînta epitalamul. Reprezentaţia a avut loc în 1660, cu ocazia ceremoniilor nupţiale ale ducelui Georg al III-lea, protectorul cetăţii.


80 Horribilicribrifax.

länger auffhalte / sondern mit ehesten dahin verfüge.

Daradiridatumdarides. Horribilicribrifax.

Horrib. Und wenn du mir diß in den Himmel entwichest / und schon auff dein eincken Fuß des grossen Beeren sessest / so wolte ich dich doch mit dem rechten Spornsteeret erwischen / und mit zwehen Ziegern in den Berg Ætna werffen.

Daradir. Garde vous Follastreau! meinest du / daß ich vor dir gewichen? und wenn du des grossen Carols Bruder / der grosse Roland selbst / und mehr Thaten verrichtet hättest / als Scanderbeck / ja in die Haut von Tamerlanes gekrochen wärest / solltest du mir doch keine Furcht einjagen.

Horrib. Ich? ich will dir keine Furcht einjagen / sondern dich in zwey und siebenzigmal hundert tausend Stücke zersplittern / daß du in einer See von deinem eignen Blut ersticken solltest. Io ho vinto l' inferno e tutti i Diavoli.

Daradir. Ich will mehr Stücker von dir hauen / als Sternen itzund an dem Himmel stehen / und will dich also tractiren daß das Blut von dir flüssen soll / biß die oberste Spitze des Kirchturmes darinnen versuncken.

Horrib. Per non lasciss piu oltre passar questa superba arroganza, will ich die gantze Belägerung von Troja mit dir spielen.

Daradir. Und ich die Zerstörung von Constantinopel.

Horrib. Io spiro morte e timore, doch lasse ich dir noch so viel Zeit / befehle deine Seele Gott / und bete ein Vater unser!

Darad. Sprich einen Englischen Gruß und hiermit stirb.

Horrib. Du wirst zum wenigsten die reputation in deinem Tode

Pagină din comedia *Horribilicribrifax* de Gryphius, Breslau, 1663.

Efortul depus de Gryphius în teatrul german e important. Fondul întrece aparenţele. Deslușim în el implicaţii morale care îi dau demnitate şi semnificaţie. Epoca Războiului de Treizeci de ani, pacea de la Westfalia şi urmările acestora alcătuiau pentru sensibilitatea germană în multe privinţe un capitol apăsător, cu tristeţi şi umiliri naţionale. Autorul resimte şi exprimă aceasta printr-o notă de îngîndurare, de pesimism filozofic ce străbate întreaga sa operă. Eroii din tragediile sale tind oarecum spre resemnare; însă nu o resemnare mediocră, fatalistă, ci una care totuşi încearcă să străbată prin experienţa suferinţei şi să găsească în aceasta putinţe de regenerare. Comediile, deopotrivă, ascund un fond de tristeţe: zugrăvesc o societate cu defecte în care viciile şi-ar putea face drum cu urmări greu de prevăzut.

Atît ca stil de gîndire cît şi sufleteşte, Gryphius se înscrie în ambianţa barocă a epocii. E vorba de o ambianţă complexă, exprimînd deopotrivă stări de criză şi încercări de metamorfoză. Ne izbesc bogăţii întregi de colorituri şi ornamentări, constituindu-şi o viaţă proprie. Dar dacă barocul se definea

https://biblioteca-digitala.ro

prin profuziune, prin largi drapări exterioare, prin desfășurări bogate, la Gryphius aceste elemente sînt grefate pe fondul istoric al unei conștiințe care a dat o replică demnă și patetică degradărilor umane atît de frecvente în epocă.

11. Daniel Casper von Lohenstein

Dacă Gryphius este scriitorul care a marcat chintesența teatrului baroc german, Daniel Casper (1635—1683), devenit prin înnobilare von Lohenstein (1670), ne interesează prin felul cum va împinge tendința manieristă la extrem.

Lohenstein a făcut studii juridice la Leipzig și Tübingen. Călătorește mult, în Germania, Elveția și Olanda. Ocupă funcțiuni publice notorii: consilier al regenței, sindic la Breslau, consilier imperial. E meritoriu — susțin istoricii literari — că în toiul acestor treburi a găsit timp și energie pentru îndeletniciri scriitoricești. Debutează ca imitator al lui Hofmannswaldau, șeful de mișcare în cea de-a doua școală sileziană, caracteristic prin stilul de *concetti* în manieră italiană, încărcat cu metafore, antiteze, jocuri de cuvinte.

Ca autor de teatru poate fi considerat drept moștenitorul literar al lui Gryphius. Deopotrivă cu ceilalți dramaturgi silezieni a compus pentru teatrul de școală, în speță cele două gimnazii din Breslau. Depășind acest cadru, dramele sale reprezintă o formă de mijloc între o artă instruită și una populară. Concepția clasică franceză l-a interesat, fără a-l putea cuceri totuși; spre deosebire de aceasta, tradiția seneciană îi oferea mai multă libertate de construcție, fapt determinant în orientarea poetului. În tragediile lui Seneca vedea modele universale de ținută și tensiune dramatică. Practică alexandrinul cu abilitate, nu însă cu rigoare absolută; înțelegea să renunțe la regularitatea lui cînd avea de exprimat emoții, pasiuni ori tulburări sufletești de proporții mai puțin obișnuite.

Pentru Lohenstein, drama înseamnă *acțiune*; își atinge scopul cînd izbutește să-i țină pe spectatori în tensiune. Își ia subiectele din izvoare verificate; se preocupă de adevărul istoric; procedează în această privință cu o grijă aparte, altfel decît în poezia sa lirică unde își acorda cu ușurință fantezii și jocuri. S-a presupus — avîndu-se în vedere izbucnirile de patimi, abundența scenelor sîngeroase și de teroare — că întocmai ca Seneca și-ar fi compus piesele mai mult pentru a fi citite decît jucate.

Un fapt în bună parte nou îl constituie introducerea de personaje feminine cu caracter demonic. Nu întîmplător, piesele scriitorului au drept titluri nume de femei. A fost asemănat în această privință cu Racine, însă apropierea este arbitrară. Subliniem totuși că procedeul va găsi imitatori. De acum înainte, în dramele și romanele germane acest tip va apărea frecvent.

Lohenstein debutează în 1653 cu drama *Ibrahim Bassa*. Subiectul era împrumutat din romanul scriitoarei franceze Madeleine de Scudéry, tradus în limba germană de Philipp von Zesen. A fost jucată întîia oară la Breslau, de școlarii de la „Magdalenengymnasium". Pașa Ibrahim, erou și luptător brav, este aruncat în temniță împreună cu soția sa Isabella de către sultanul Soliman cel Mare, care ținea s-o cîștige pe Isabella pentru el. Roxellane, soția sultanului, unelteşte ca Ibrahim să fie executat. Sultanul are un vis în care

https://biblioteca-digitala.ro

îi apare umbra lui Mustafa ca să-l certe pentru fapta sa.La deşteptare dă imediat ordin de revocare a pedepsei. E însă prea tîrziu: Rustan executase ordinul. Îşi va pierde viaţa şi acesta. Isabella este eliberată din închisoare.

Într-o dramă următoare, *Cleopatra* (1661), prezenţa personajului feminin devine predominantă. Critica s-a întrebat: autorul a venit spre acest subiect din interes istoric sau psihologic? Eroina ţine să asigure familiei sale dreptul la regenţă. Îl sacrifică pe Antonius, dîndu-şi seama că acesta nu putea fi de talia lui Augustus. Se alătură acestuia din urmă după ce, simulînd sinuciderea, avea să triumfe încă o dată asupra lui Antonius, determinîndu-l a-şi pune capăt zilelor. Augustus nu se lasă înşelat. Pe faţă îi acceptă gesturile de iubire; dar numai pentru că vrea s-o ducă vie la Roma, ca prizonieră în cortegiul său triumfal. Prea mîndră pentru a se supune unei asemenea intenţii, Cleopatra preferă să-şi dea moartea, zădărnicind astfel planul învingătorului.

Personajul Cleopatrei, aşa cum ni-l zugrăveşte drama lui Lohenstein, este interesant şi în sine, şi într-un context mai cuprinzător privind concepţia autorului asupra principiului feminin ca element de viaţă. Cleopatra, Sofonisba, Agrippina şi Epicharis sînt naturi puternice, dominate prin instinct de ambiţie, doritoare de a aduce lucrurile sub voinţa lor, dispuse pentru a-şi ajunge scopul la crimă, răzvrătire, intrigă sau adulter, gata să acţioneze şi prin forţă ca şi prin captaţii subtile, putînd să împletească în fapta lor cea mai înaltă frumuseţe cu cea mai teribilă cruzime.

Alte două piese, *Agrippina* şi *Epicharis*, tipărite în 1665, dramatizează evenimente de la curtea lui Nero. Accentul cade pe formele de disoluţie morală din timpul imperiului. Acestea sînt înfăţişate cu putere, cu susţinere: pasiuni dezlănţuite, obsesia puterii, sete de orgoliu, frenezii ale simţurilor, orgii, aberaţii ale minţii şi ale sentimentelor. Personajele îşi stau faţă în faţă într-o adversitate demonică, implacabilă. Aflăm în jurul lui Nero: pe mama sa Agrippina, natură pasionată, geloasă pînă la furie şi crimă pe concurentele ei la sentimentele fiului; de asemenea pe Octavia, soţia împăratului, şi pe Acte, amanta acestuia. Cea mai periculoasă este Poppaea Sabina; în înţelegere cu soţul ei ambiţios, generalul Otho, izbuteşte să pună în mişcare o pasiune a împăratului pentru ea; i se va refuza însă cît timp acesta nu-i va fi eliminat concurentele. Agrippina, ca şi Cleopatra, este o fire mîndră; preferă să moară decît să se umilească.

Epicharis, eroina din cealaltă dramă, este o versiune feminină a lui Nero. Ca inspiratoare şi conducătoare a unei revoluţii de palat dezlănţuie beţii de sînge. Dar spre deosebire de Nero, care adesea îşi execută cruzimile cu rafinament şi sînge rece, este pasionată, impetuoasă, spontană. Acţiunea aruncă în scenă personaje numeroase, într-o mişcare agitată, neîntreruptă, devenind la un moment dat mai mult obsesie decît acţiune propriu-zisă. Se rostogolesc, unele după altele, scene de schingiuiri şi martiraje, uciderи şi sinuciderи, trădări, ameninţări şi constrîngeri, acte de intimidare, resemnări şi suferinţe stoice.

Sophonisbe, scrisă în 1666, reprezentată întîia oară în cadrul serbărilor de nuntă ale împăratului Leopold I, întruneşte în ea pasiuni ale inimii şi pasiuni politice. În anume momente, eroina pare a întrupa raţiunea de stat însăşi. Luptă ca amazoană; este gata să-şi sacrifice propriii ei copii. Stăpîneşte

https://biblioteca-digitala.ro

cu autoritate pe toţi în jurul său: pe soţul Syphax şi apoi, prin dragoste, pe Massinissa, adversarul acestuia.

Ultima dramă, *Ibrahim Sultan* (1673), denotă o scădere a puterilor poetice. Ibrahim se află sub influenţa unei mediatoare, Sekierpera. Aceasta ţine să-i prezinte pe Ambre, fecioară nevinovată, fiica muftiului. Văzîndu-se necinstită, victimă a sultanului, tînăra fată se sinucide. Muftiul trece la răzbunare; îl răstoarnă pe sultan, instituind ca regent pe propriul său fiu. Ibrahim va fi executat; înainte de aceasta îi apare spiritul Ambrei.

Lohenstein se complace în scene şi episoade făcute să producă oroare. Mai presus de fixarea şi analiza caracterelor pune producerea emoţiei şi a tensiunii dramatice. S-a spus că nici Marlowe nu a fost mai inventiv în a aduce pe scenă situaţii de cruzime atît de zguduitoare. Conjuraţii beau sînge, pentru ca astfel să-şi exercite instinctele răzbunătoare şi îndemnul la crimă *(Epicharis)*. Pînă să li se aplice lovitura finală, condamnaţii sînt martirizaţi îndelung, inventîndu-se pentru aceasta tot felul de torturi, de la cele sălbatice pînă la cele rafinate; victima leşină de cîteva ori înainte de a-şi da sufletul în mîna călăilor *(ibidem)*. Otho, stăpînit pînă la absurditate de ambiţiile sale, oferă el însuşi pe soţia sa împăratului; Agrippina, din mobiluri sufleteşti la fel de pervertite, se oferă incestuos fiului său. Spiritele apar tot timpul ca instrumente de groază. În somn, personajele au vise care îi îngrozesc, anunţîndu-le blesteme, pedepse, sfîrşituri necruţătoare. În plus: autorul nu se mărgineşte doar să anunţe ori să schiţeze aceste lucruri, ci le dezvoltă pe larg, le lasă multă vreme pe scenă, parcă într-o încercare nemiloasă de a pune la probă capacitatea de rezistenţă a spectatorilor. Cuvintele cad greu; li se lasă cu voinţă toată partea lor de cruditate, de pornire primară, de stridenţă sufletească.

Faţă de dramele iezuite, cu disciplina lor mai închegată, şi tragediile lui Gryphius, cu aspiraţia lor europenizantă, piesele lui Lohenstein anunţă decăderi şi descompuneri. Simţim prin ele, mai mult decît prin oricare altele, în ce fel perioada de războaie, cu luptele ei fratricide, a provocat oboseli sufleteşti şi descumpăniri în tabla de valori spirituale a vremii. Totuşi, e necesar ca la aceste judecăţi să adăugăm şi altele mai pozitive. Poetul nu a rămas străin de patosul dramatic. Abundă în acţiuni de groază, dar în soluţionarea pe care o dă conflictelor caută să se ridice peste acestea. Oricum, deschide perspective morale; ne sugerează ideea unei dreptăţi imanente şi a unei dreptăţi finale. Rămînem cu impresia că faptele omeneşti sînt totuşi supuse unei ordini superioare, ale cărei hotărîri, mai curînd sau mai tîrziu, vor trebui să se arate.

12. Autori şi actori la sfîrşit de secol

Către sfîrşitul secolului al XVII-lea, ideea dramei în limba germană era definitiv cîştigată, atît în cadrul şcolilor cît şi în sfera de curte. Nu există încă o doctrină puternică, suverană, care să însemne în teatru o cristalizare a concepţiei germane. Dar semnalul s-a dat; pe deasupra imitaţiilor, influenţelor străine şi tradiţiilor locale, tendinţa îşi face drum. Se merge înspre un teatru situat între jocul de sărbătoare *(Festspiel)* şi jocul trupelor ambulante de actori. În anume privinţe — ca linie generală, ca

https://biblioteca-digitala.ro

structură, ca stil, ca demnitate intelectuală — drama latină, supravegheată de ordinele religioase şi pusă cu ştiinţă în serviciul bisericii, putea să pară superioară; noul teatru, în schimb, avea de partea lui realitatea mai curentă, adeziunea mulţimilor de spectatori, putinţa de a evolua în acord cu viaţa.

Procesul e larg, dar dificil şi fragmentat. Îi stau în cale barierele confesionale şi teritoriale; deopotrivă, stăruie încă urmările Războiului de Treizeci de ani, dezmembrarea statală, recrudescenţele feudale. Tendinţa generală în teatrul vremii va fi deci îndreptată spre reconstituirea limbii literare.

Johann Christian Hallmann (1640—1704), autor fecund, face legătura între concepţia lui Lohenstein şi drama iezuită. În viaţa personală avea scăderi morale: servil faţă de curte, lacom de bani, nestatornic în sentimente; de aceea apasă îndoieli şi asupra operei. În *Theodoricus* (1666) tratează o intrigă de palat, dezvăluind duplicitatea papei şi a conducătorilor romani. Pe patul de moarte, Theodoricus este chinuit de spiritele victimelor sale. De altminteri, se recurge adesea la intervenţii miraculoase şi practici magice. *Sophia* (1671) înfăţişează martiriul unei mame şi al celor trei fiice ale sale. Acţiunea e condusă cu energie şi susţinere. Simţim zbuciumul sufletesc al personajelor din ezitările lor, unele tăcute, intime, altele exteriorizate prin gesturi caracteristice. Îndrăgostirea lui Adrian de Sophia este îmbrăcată în forme romanţioase; ca să poată veni în apropierea ei, se travesteşte în păstor. Momentele impresionante din acţiune sînt întregite prin acompaniament muzical. Pastorala *Adonis und Rosabella* cuprinde în ea un amestec de elemente şi genuri: situaţii tragice, cîntece, balet, intermedii ţărăneşti; de aici, Hallmann va evolua spre operă.

Spirit elastic, cu intuiţie şi iniţiativă, Hallmann este un bun practician de scenă. S-a străduit să aleagă părţi şi trăsături valabile din aproape tot ce cunoscuse pînă atunci teatrul german: tradiţii populare, drama iezuită, teatrul de şcoală, jocul pastoral, teatrul de curte, teatrul ambulant ş. a. E discutabil dacă a reuşit să producă sinteza spre care pesemne a năzuit. Nu e însă mai puţin adevărat că în condiţiile epocii sale a dat la iveală un teatru viu şi util.

Johann Joseph Beckh e socotit drept un poet mediocru, deşi a fost încoronat la Strassburg. Drama sa *Schauplatz des Gewissens* (Scena conştiinţei), reprezentată în 1666, s-a bucurat în epocă de o anume notorietate. Eroul, Cosmophilus, depărtîndu-se de la principiile morale în care trăise o vreme, se dedă plăcerilor uşoare, devine sclavul simţurilor, intră în legătură cu diavolul. Lăsîndu-se influenţat de Falsarius, loveşte în Theophilus, vechiul prieten care încearcă să-i redeştepte conştiinţa. În închisoare, după ce a fost vizitat şi de Lucifer şi de arhanghelul Mihail, pe patul de moarte, îşi va redobîndi seninătatea sufletească. Trebuie să remarcăm că acest proces al pocăinţei se desfăşura nu cu mijloace scolastice ca în miracolele medievale sau cu rigorismul predicaţiei protestante, ci cu motive împrumutate din legendă şi teatrul popular: fiul risipitor, Jedermann, Faust.

Avem de menţionat încă două nume de autori, caracteristice pentru sfîrşitul barocului: Christian Weise şi Christian Reuter.

https://biblioteca-digitala.ro

Christian Weise (1642—1708), după ce a făcut studii de teologie, medicină şi drept, a fost profesor de elocinţă şi poezie la Weissenfels, apoi rector la Zittau. A debutat printr-o culegere de poezii uşoare destinate reuniunilor şi petrecerilor studenţeşti, toate concepute în notă de voioşie, cu simplitate şi naturaleţe. Socotea că trebuie să reacţioneze împotriva gustului introdus de poeţii silezieni, mai cu seamă Hoffmannswaldau şi Lohenstein. „Să mi se lase simplicitatea!" — iată punctul său de program. De aici protestul său împotriva formelor afectate, a cuvintelor căutate, a exceselor de orice fel. De altminteri, nu situa poezia pe trepte foarte înalte; o socotea ori un agrement spiritual, ori un mijloc util de propagare a unor adevăruri morale.

Cu această optică a venit şi în teatru. A compus un număr mare de piese pe care le-a reunit în volumul *Zittauisches Theatrum*, publicat în 1683. Au fost jucate de elevii din Zittau, pentru care de fapt şi fuseseră scrise. Cîteva au rezistat şi mai tîrziu: *Der Bäurische Machiavellus* (Un Machiavel de la ţară, 1681), *Die böse Katharina* (Katharina cea rea, 1693), *Tobias und die Schwalbe* (Tobias şi rîndunica). Ce-şi propunea era să aducă pe scenă acţiuni verosimile, să conducă intriga prin evenimente obişnuite, rolurile să fie la îndemîna actorilor care trebuiau să le interpreteze, şi spectatorilor să li se asigure o stare de spirit liniştită. Dar aceste intenţii nu au fost realizate decît în parte; nota moralizatoare şi didactică le făcea pedante, reci şi necomunicative.

Schlampampe, „femeia cinstită". Personaj comic al lui Christian Reuter.

Christian Reuter (1665—1712), după ce a fost izgonit din Universitatea de la Leipzig din cauza vervei lui satirice, a trăit la Berlin, singura lui sursă materială fiind libretele pe care le compunea pentru serbările muzicale de la curte. A scris mai multe farse, aducînd în scenă personaje întîlnite în jurul său, ironizînd infatuarea, lăudăroşenia, falsul eroism, călătoriile imaginare, sclavia faţă de modă, anume preţiozităţi transpuse în cadru german. Găsim toate aceste trăsături în piesele *Die ehrliche Frau zu Plissine* (Femeia cinstită din Leipzig, 1695) şi *Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod* (Îmbolnăvirea şi moartea femeii cinstite, 1696).

Scrise cu vioiciune, cu spirit ascuţit de observaţie şi de ironie, cu intuirea justă a trăsăturilor caracteristice, într-o desfăşurare scenică în care se intercalau cîntece şi arlechinade, comediile lui Reuter s-au aflat mai multă vreme în gustul publicului german.

https://biblioteca-digitala.ro

La sforţările autorilor trebuie să adăugăm şi pe acelea ale unor actori. Între aceştia, Johannes Velten (1640—1693) ocupă un loc aparte. Provenea dintr-o familie de negustori din Halle. Şi-a încununat studiile de teologie la Wittenberg cu rangul de magistru. După moartea tatălui s-a apropiat de trupa actoricească a lui Karl Andreas Paul, în tovărăşia căruia a cunoscut mai multe ţinuturi şi oraşe germane, printre care Dresda, Leipzig şi Frankfurt. În 1711, trupa sa avea să intre în viaţa teatrală din Viena, dobîndind aici notorietate.

Johannes Velten este primul actor german cult. Vedea în teatru o chemare, o misiune. Pătruns de însemnătatea acesteia, înţelegea s-o predice cu înălţime şi demnitate. S-a preocupat să imprime trupei sale conştiinţa unei personalităţi şi un sentiment de nobleţe spirituală. Considera că între teatrul de curte şi teatrul burghez pot exista apropieri şi corespondenţe. Le-a slujit pe amîndouă, fără a vedea în aceasta vreun compromis sau vreo abdicare. Preţuia pe comedienii englezi; ţinea ca părţi întregi din tradiţia acestora să rămînă încă în stilul de joc şi în simţămîntul profesional al actorilor germani. La Frankfurt, avînd ocazia să cunoască trupe de actori italieni, s-a apropiat de arta acestora preţuind meşteşugul scenic din *commedia dell'arte*. Hotărîtoare îi părea însă şcoala franceză, atît ca repertoriu, cît şi ca modalitate actoricească şi regizorală. A pus în scenă unsprezece comedii de Molière, pentru care a supraveghiat nu numai jocul, ci şi traducerile.

Cu o asemenea triplă armătură de influenţe străine, adaptate bineînţeles fondului naţional, şcoala actoricească întemeiată de Johannes Velten avea motive să se impună. Înţelegem deci pentru ce atîtea oraşe germane, culminînd cu Viena, au îmbrăţişat-o cu interes şi i-au oferit roluri de pionierat.

13. Consideraţii finale

Manifestările de teatru german, trecute în revistă şi analizate în capitolul de faţă, se înscriu pe o perioadă de aproape două secole.

Nu putem spune că acest teatru ar fi avut o existenţă unitară. Ne putem explica faptul. Teatrul german, în perioada amintită, s-a desfăşurat în condiţii diferite de ale celorlalte popoare europene occidentale. Îl găsim răspîndit pe o suprafaţă largă, cuprinzînd în ea state diferite, fără unitate politică, fără o capitală capabilă să realizeze convergenţa şi sinteza eforturilor locale, adesea cu eclipse mari în ce priveşte amintirea fondului comun şi sentimentul unei solidarităţi spirituale pe plan naţional.

În unele privinţe, Renaşterea şi Reforma au coincis; în altele s-au combătut. Din această cauză, în Germania ieşirea din Evul Mediu şi aderarea la umanism s-a petrecut cu piedici, întîrzieri şi conflicte. La început, pînă ce mişcarea să se poată defini ca un proces al realităţilor germane, cu rădăcini, cu implicaţii şi cu urmări în toate direcţiile de viaţă ale acestor realităţi, s-a crezut că Reforma reprezintă doar o mişcare a bisericii, cu ponderea ei pe probleme de cult şi dogmă. De aici anume simplificări şi rămîneri în urmă. În loc să procedeze de la început cu arme noi, în speţă cu metodele şi criteriile de tip mai laic şi mai ştiinţific ale Renaşterii, dimpotrivă, Reforma şi-a constituit o scolastică proprie, în bună parte asemănătoare cu

https://biblioteca-digitala.ro

aceea pe care își propunea s-o combată. Cel puțin în teatru, această situați a fost vizibilă. În vreme ce în Italia, în Spania și în Franța teatrul lua dez voltări mari, transpunînd în spirit renascentist problemele omului, al societății și ale istoriei; în vreme ce în aceste țări teatrul polariza activita tea marilor personalități ale creației literare și devenea chintesență de cul tură; în vreme ce tot în aceste țări manifestarea de teatru căpăta prin tru pele de actori profesioniști caracter de permanență și de meșteșug superio în continuă perfecționare, în Germania, încă o perioadă, teatrul avea s. rămînă în bună parte la ordinele predicației și propagandei religioase, sa se cantoneze în școli sub o formă latină mai mult de tip scolastic decît de factură umanistă, să fie reprezentat mai mult prin profesori și predicatori decît prin scriitorii propriu-ziși, să caute în primul rînd protecția curților și doar în al doilea rînd pe aceea a publicului popular, să rămînă mai mult pe seama actorilor-amatori recrutați de biserică sau în școli și, în sfîrșit, să pună separații evidente între teatrul împrumutat prin relații de cultură și cel reieșit din realitățile și tradițiile locale.

Au funcționat influențe din toate țările în care creația de teatru și doctrina actoricească dobîndiseră experiență și maturitate: Italia, Spania, Anglia, Franța, Olanda. De la *commedia dell'arte* la comedia de capă și spadă; de la tragedia practicată de italieni în spiritul lui Seneca la tumultul uman din drama shakespeariană; de la simțul de echilibru și proporție din creația clasică franceză la scenele de groază din operele unor elisabetani; de la feerie pînă la drama istorică și tragedie, ori de la pastorală pînă la comedia de situație, de moravuri și de caracter; de la *arlecchino* ori *gracioso* din sud pînă la bufonul din nord. Putem spune că nu a existat nici o formă dramatică din cîte a preluat, a prelucrat sau a conceput Renașterea, care să nu fi avut ecou și în lumea germană. Însă din aceste influențe nici una nu a avut caracter cu adevărat hotărîtor. Au creat colorituri, nu și substanțe propriu-zise; au trezit veleități, dar nu și realizări durabile; au lărgit domeniul de preocupări, fără ca prin aceasta să se ajungă și la un sentiment ferm al genurilor dramatice; au contribuit la adîncirea și impunerea în sentimentul comun a ideii de teatru, nu însă pînă la a-i deveni o direcție cardinală de gîndire și simțire, ori o afirmare suverană de conștiință patriotică; au contribuit la constituirea unui climat european, nu însă într-atît de stimulator, încît să solicite cu neîntîrziere apariția specificului german, deși util pentru a corecta excese ori cantonări de ordin prea local ale spiritului protestant.

Între cauzele care au contribuit ca evoluția teatrului german să se petreacă mai greu trebuie să numărăm și lipsa de instituții și organizări dramatice propriu-zise. Notăm, anume, lipsa de săli stabile. Încă pînă în secolul al XVIII-lea, confreriile religioase își dădeau reprezentațiile în stradă, în săli de curs, în case particulare sau în reședințe senioriale, mulțumindu-se cu o singură estradă, uneori poate nici cu atît. Totul se improviza: decoruri, costume, recuzită. Atenția organizatorilor de reprezentații se concentra în vederea unui anume moment, cel ocazional; o dată acesta trecut, urmau pauze, ieșire din tensiune, lasitudine. Era greu ca în asemenea condiții să se constituie un teatru propriu-zis ca manifestare sau instituție permanentă, cu continuitate, cu o disciplină de lucru constantă, cu conștiință actoricească, în ultimă instanță cu o doctrină de teatru. Trebuie să avem în vedere deopotrivă lipsa de actori și de formații actoricești profesionale. Comedienii

https://biblioteca-digitala.ro

englezi își aveau repertoriile, stilul, tradiția lor aparte; reprezentau o lume din afară, episodică, nu una dinăuntru, permanentă. Tot așa și în ce privește publicul. Tragedia mai cu seamă se adresa doar unui număr restrîns de învățați. Spectatorii putînd să fie reuniți la reprezentațiile date în colegii sau la curți alcătuiau o lume de invitați, nu un public propriu-zis, cu emoțiile, cu efervescența, cu reacțiile spontane ale acestuia.

Totuși, oricîte frînări s-ar lega de aceste situații, nu am avea dreptul să spunem că în secolele amintite teatrul german s-a lăsat intimidat de cel străin, că acest teatru ar fi murit înainte de a fi avut o viață cu adevărat, că Reforma și Renașterea ar fi însemnat în spațiul germanic o piedică în trezirea inspirației naționale și că abia de la jumătatea secolului al XVIII-lea creația dramatică germană ar fi început să se așeze pe un făgaș propriu. E drept, asemenea interpretări apar adesea în studii de specialitate, în sinteze de cultură, în judecăți ale unor exegeți. Considerăm însă că pot fi revizuite. Nu trebuie să privim fenomenul de teatru doar parțial, ca spectacol, ca succes de scenă, ca putere de durată în repertorii naționale și universale; oricînd, avînd în vedere natura și funcțiunile lui, se impune ca fenomenul să fie judecat într-o contextualitate istorică și culturală. Ținem seama, desigur, de realizarea artistică și de reflectarea etern umană; nu mai puțin însă trebuie să ne intereseze prezența fenomenului de teatru în viața unei epoci anumite și a unui popor anumit, capacitatea lui de a se înscrie pe linia unei dezvoltări, puterea de a face legături între date actuale și fonduri mai demult constituite, capacitatea de a transmite mesaje. Or, sub această prismă, faptele de care ne-am ocupat aici sînt elocvente și ilustrative.

Atît prin ramura care s-a aliniat Reformei cît și prin cea rămasă în sferă catolică, teatrul german din secolele XVI-XVII a urmat linia cugetării, a temperamentului, a politicii, într-un cuvînt a istoriei și vocației germane. Acest teatru nu s-a manifestat numai în biserică, ci și în colegii și academii, în organizații orășenești, în cadrul unor curți ducale și senioriale, deopotrivă și în diferite reuniuni populare. Chiar în toiul luptelor și polemicilor dogmatice nu a alunecat în misticism sau în speculații cazuistice extreme, ci întotdeauna a păstrat o notă de legătură cu viața reală, cu morala practică, cu ideea de școală, cu instrucția populară. Rigorismul doctrinar pe plan religios nu a făcut din teatru o tribună fanatică, exclusivistă; dovadă, asimilările lui din țări cu tradiție catolică, în speță Italia, Spania și Franța, ca și acelea din Marea Britanie, unde anglicanismul era în fond altceva decît o mișcare pur reformată. De asemenea, trebuie să subliniem că teatrul reformat și cel catolic au coexistat, deși prin antagonism și delimitate geografic. Poate că teatrul Reformei nu și-a dat destulă osteneală ori nu a dispus de înțelegerea necesară în a prelua în totul elementele și tradițiile teatrului popular, a le așeza în contexte noi și a întemeia astfel premisele unui teatru cult național. Să nu uităm însă că a sprijinit de aproape lupta pentru constituirea unei limbi literare germane, atît în perioade de avînt în care Luther cristaliza această activitate în traducerea *Bibliei*, cît și mai tîrziu, în timpul Războiului de Treizeci de ani și în perioada de criză care i-a urmat, cînd trebuia repusă în funcțiune o continuitate deteriorată și cînd sentimentul limbii trebuia să redevină steag național. Autorii și operele în cauză au exprimat căutări, niveluri spirituale și forme de viață ale unei epoci cu însemnătate notorie în istoria ideilor și a civilizației germane.

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL DIN ŢĂRILE-DE-JOS

1. Prelungiri medievale. „Abele spelen"

Teatrul în Ţările-de-Jos este aproape tot atît de vechi ca şi în celelalte ţări occidentale. Iniţial, manifestările lui erau patronate de biserică. Dar paralel cu producţiile propriu-zis religioase s-a putut dezvolta şi o creaţie laică, de fapt mai interesantă decît cea dintîi. Multe texte s-au pierdut; din cele care s-au putut salva, mai vechi sînt cîteva datînd de la jumătatea secolului al XIV-lea. S-au păstrat, în mod providenţial, într-un manuscris aparţinînd Bibliotecii regale din Bruxelles; descoperirea lor este un fapt relativ recent.

Avem de-a face cu două serii de texte scrise iniţial în limba flamandă: piese profane, denumite *abele spelen* (jocuri abile), urmate de tot atîtea piese vesele, cunoscute sub numele de *sotternien* (sotise, farse, glume dialogate). Nu se ştie cine au fost autorii. Se crede că piesele făceau parte din repertoriul unei companii de retoricieni, aşa cum *Les Miracles de Notre-Dame*, contemporanele lor în Franţa, aparţineau unor mănăstiri sau colegii.

În literatura occidentală a Evului Mediu tîrziu, textele amintite ocupă un loc aparte. Sînt transpuneri dramatice ale unor povestiri de tip romanesc reunind în ele fervori religioase, spirit cavaleresc, imagini de iubire curteană, dragoste de viaţă. Cronologic, se situează în Evul Mediu; însă şi prin anume elemente de conţinut, şi prin tonul lor general puteau deschide ferestre înspre Renaştere.

Purtau titluri ca acestea: drama *Esmoreist*, însoţită de farsa *Lipijn*; drama *Gloriant*, cu farsa *De buskenblaser* (Omul care suflă într-o ţeavă); jocul alegoric *Van den winter ende van den somer* (Jocul iernii şi al verii), cu satira *Rublan*; drama *Lanseloet van Denemerken* (Lancelot din Danemarca) ş. a.

Iată, pe scurt, acţiunea din *Esmoreist*. Maestrul Plautus, astrologul de la curtea sultanului din Damasc, a prezis într-o zi că Esmoreu, fiul de curînd născut al regelui Siciliei, o va răpi pe Damieta, fiica sultanului. Plautus primeşte din partea acestuia însărcinarea secretă de a-i aduce copilul, smulgîndu-l de lîngă părinţii lui. Prinţul Robert, nepotul regelui, bucuros că astfel îşi va asigura moştenirea tronului, înlesneşte faptul. În plus, va unelti şi împotriva reginei, obţinînd închiderea acesteia în turn.

La curtea sultanului, Esmoreu creşte ca şi cum i-ar fi fost copil legitim. Devenind adolescent, se îndrăgosteşte de Damieta. Trece însă prin frămîntări dureroase; se consideră un criminal, întrucît aceasta îi era soră. Dar Damieta îi dezvăluie adevărul asupra naşterii sale. Esmoreu jură să-şi sal-

https://biblioteca-digitala.ro

veze mama din închisoare și s-o răzbune pentru nedreptatea suferită. Ajuns în Sicilia, este recunoscut repede; purta un turban făcut din eșarfa mamei, aceea cu care fusese învelit pruncul în momentul răpirii.

Tînărul obține de la rege grațierea mamei. Damieta, disperată de întîrziere, pleacă în Sicilia, însoțită de același Plautus. Esmoreu declară tatălui că fără această iubire nu ar înțelege sensul vieții. Regele consimte la unirea lor. Prințul Robert, demascat, își va primi pedeapsa cuvenită.

Celelalte drame sînt de factură asemănătoare. În toate predomină o notă cavalerească. Gloriant — în piesa cu același nume — este duce de Brunswick. A hotărît să rămînă celibatar pînă va găsi o soție pe care s-o poată considera cu adevărat la înălțimea calităților lui fizice și intelectuale. Gerhardt de Normandia, unchiul său, ca și Gottfried, unul dintre credincioși, încearcă zadarnic să-l facă mai maleabil. Între timp a primit portretul prințesei Florentina, fiica Leului-Roșu, un rege păgîn dintr-o țară învecinată. Gloriant, trecînd peste rugămințile unchiului său, însoțit numai de un scutier și bizuindu-se pe spada sa, pleacă la curtea acestuia. Tinerii se întîlnesc în secret; între ei se va înnoda un puternic sentiment de iubire. Hotărăsc să fugă, înțelegînd că viața le e în pericol. Sînt totuși prinși și condamnați: Gloriant la ștreang și Florentina la arderea pe rug. În aceste momente supreme, Florentina se convertește la creștinism. Cerul, prin brațul iubitului ei, o salvează. Pe fruntea sa, de acum înainte, va străluci coroana Brunswickului.

În *Lanseloet van Denemerken*, elementul cavaleresc se împletește cu unul burghez. Nobilul Lancelot s-a îndrăgostit de Sandrina, o țărancă. Împotriva voinței mamei sale e hotărît s-o ia în căsătorie. Bătrîna însă nu dă îndărăt. Inventează o stratagemă prin care Sandrina va ajunge în brațele iubitului său înainte de căsătorie; e convinsă că tînărul va renunța la planul matrimonial de îndată ce își va fi satisfăcut dorința. Așa se va și întîmpla. Izgonită pe cînd se odihnea pe o margine de drum, Sandrina întîlnește un vînător căruia îi va destăinui întreaga ei suferință. Acesta, gentilom lipsit de prejudecăți, cucerit de frumusețea fetei, o va lua în căsătorie. Între timp, Lancelot, regretînd fapta sa pripită, trimite pe Renaud, slujitorul său, în căutarea Sandrinei. Dar răspunsul ei este ferm: e căsătorită, înțelege să rămînă credincioasă soțului ei și ar dori ca de trecut să nu mai audă. Renaud e în cumpănă. Dacă stăpînul său ar ști că Sandrina se află în viață, nimic nu l-ar opri s-o smulgă cu forța din brațele oricui; preferă deci să-l anunțe că Sandrina a murit. De durere, Lancelot își va sfîrși zilele; este pedeapsa cerului pentru lipsa lui de încredere în ființa iubită și, mai ales, pentru că nu s-a străduit s-o cunoască mai adevărat.

Se presupune că aceste forme de compoziție dramatică acopereau în nord o suprafață mai mare, cu prelungiri în Germania și Anglia. Tocmai de aceea, cele cîteva producții, singurele rămase, par atît de caracteristice. Au multe asemănări cu miracolele din Normandia, fără însă a se confunda cu ele. Intervenția divină aici este aproape inexistentă; o simțim ca justiție imanentă, ca putere intrinsecă în actele noastre morale, nu însă și ca manifestare supranaturală. Totul în aceste *abele spelen* decurgea cu simplitate, cu omenesc, cu un lirism plutind încurajator printre stări de credință și acțiuni virtuoase.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Cadrul istoric

Fenomenul Renașterii în Țările-de-Jos se leagă de aproape cu evenimente și desfășurări istorice hotărîtoare.

În secolul al XV-lea, sub Filip cel Bun, aceste țări intraseră sub stăpînirea Burgundiei, căpătînd drept de reprezentanță în Statele Generale. Ducii de Burgundia au merite în ce privește netezirea drumului spre o conștiință neerlandeză. În 1477, prin căsătoria Mariei, fiica lui Carol Temerarul, cu împăratul Maximilian I, Olanda a devenit posesiune habsburgică. Tendința de independență culturală față de Imperiul German va fi din ce în ce mai evidentă. Margareta de Austria, fiica lui Maximilian, în calitatea ei de guvernatoare, va stărui în direcția începută cu înțelepciune și spirit de prevedere. Rînd pe rînd, întîi sub Maximilian, apoi sub Carol Quintul, procesul de unificare s-a accentuat. În 1549, Pragmatica Sancțiune prevedea că provinciile reunite în Cercul Burgund nu se vor mai despărți niciodată. Se tindea astfel spre un stat indivizibil și inalienabil, capabil să opună Angliei, Franței și Imperiului o atitudine egală de forță, independență și prestigiu.

Încercarea însă avea să se izbească de piedici mari. Războaiele prelungite impuneau sarcini fiscale apăsătoare. Soldatesca spaniolă irita profund spiritele. Legile instituite împotriva „ereziilor" trezeau sentimente de protest și revoltă. Anume măsuri inegale — de exemplu, concesii făcute protestanților din Germania și constrîngeri față de reformații din țară — înmulțeau și intensificau de asemenea nemulțumirile comune. Existau și mișcări autohtone paralele cu Reforma, în speță misticii. Cu toată funcționarea legilor draconice, luteranii și anabaptiștii din Germania, ca și calviniștii din Franța, continuau să cîștige teren și adepți. Aristocrația se simțea minată prin succesiunea neîncetată de războaie; burghezia, nu mai puțin, era paralizată în mișcările ei prin dispoziții prohibitorii de ordin comercial și prin diferitele situații produse de persecuțiile religioase.

În 1556, Carol Quintul a predat moștenirea acestor țări fiului său, Filip al II-lea al Spaniei. Din această clipă vor începe pentru ele și mai mari greutăți. Monarhul nu-și simțea pentru Țările-de-Jos un interes aparte. Stabilindu-se definitiv la Madrid (1559), a lăsat guvernarea lor pe seama Margaretei de Parma, sora lui naturală. Consilierii ei — Granvelle, Viglius, Berlaimont — nu aveau adeziunea marii nobilimi. Aspirațiile naționale erau reprezentate de tabăra în care se aflau Egmont, Hoorn și Wilhelm de Orania. Susținuți de majoritatea populației, din toate straturile sociale, vor cere și obține îndepărtarea lui Granvelle, favoritul regal și guvernatorul de fapt. Filip al II-lea se va obstina să refuze îndulcirea placardelor împotriva ereziei și convocarea Statelor Generale. Prin documentul *Compromisul nobililor* (1565), cei două mii de semnatari se angajau să lupte din toate puterile lor împotriva Inchiziției. Efervescențele, frămîntările, actele de intoleranță, luptele sectare, toate acestea sporesc, ajungînd la forme de paroxism și revărsări iconoclaste. Margareta de Parma este înlocuită cu ducele de Alba, căruia i se acordă puteri depline. Din nou urmăriri, execuții, confiscări de bunuri ale emigranților, samavolnicii de tot felul.

În 1568, sub conducerea lui Wilhelm de Orania, s-a dat un mare semnal de revoltă. În 1574, spaniolii au fost izgoniți din Middelburg și Leyda. Doi

https://biblioteca-digitala.ro

ani mai tîrziu (1576), în urma unor defecţiuni ale trupelor spaniole din Flandra şi Brabant, s-a ajuns la *Pacificarea de la Gand*, act prin care provinciile catolice se uneau împotriva Spaniei, se suspenda executarea placardelor, se acorda Olandei şi Zeelandei dreptul de liberă exercitare a calvinismului şi se recunoştea autoritatea lui Wilhelm de Orania, supranumit Taciturnul, asupra provinciilor răsculate.

Totuşi sîntem încă departe de limpezirea lucrurilor. În 1578, Taciturnul propunea Statelor Generale reunite la Anvers un proiect de pace religioasă, instituind ca principiu director libertatea de conştiinţă; însă, atacat cu vehemenţă din ambele părţi, proiectul a rămas fără urmare. În 1579, din instigaţia lui Alessandro Farnese, fiul Margaretei de Parma, catolicii din Artois, Hainaut şi Flandra valonă au întemeiat Uniunea de la Arras, prin care o dată cu declaraţia de fidelitate faţă de rege se proclama exclusivitatea religiei catolice. Cîteva zile mai tîrziu, drept răspuns, protestanţii din Flandra, Brabant, Geldern, Groningen, Utrecht, Olanda şi Zeelanda întemeiau o asociaţie asemănătoare, Uniunea de la Utrecht, prin care se reînnoia alianţa împotriva Spaniei, se luau hotărîri de apărare a religiei catolice şi se reiterau clauze din proiectul de pace religioasă. Wilhelm de Orania, înainte de a fi aderat la Uniunea de la Utrecht, s-a străduit să reconstituie o confederaţie a provinciilor pe bază de libertate religioasă; avea convingerea că prin nimic nu s-ar fi putut lupta mai cu succes împotriva Spaniei ca prin ralierea catolicilor antispanioli la acţiunea dusă de protestanţi.

Teatrul care s-a putut dezvolta în Ţările-de-Jos în această epocă poartă în multe privinţe semnele ei de agitaţie şi tensiune. Vom găsi în el atît ecoul suferinţelor prin care trecea comunitatea, cît şi sentimente de nădejde, simptome de înălţare victorioasă deasupra multelor contradicţii contemporane.

3. Teatru în limba latină

În ce priveşte pătrunderile umaniste, situaţia din Ţările-de-Jos se aseamănă mult cu cea întîlnită în Germania şi Austria. Aceste pătrunderi găseau aici un climat propice. Împăratul Maximilian le-a încurajat. Încercările de a se constitui un teatru umanist se înmulţeau. Notăm, ca deosebit de caracteristice, străduinţele depuse de asociaţia *Frăţia vieţii comune* şi de *Oficina pafraetică* din Deventer. Prima avea în atenţia ei tragediile lui Seneca şi comediile lui Plaut; cealaltă a editat pentru prima oară textele acestor autori, făcînd astfel cu putinţă reprezentarea lor în limba latină.

Există dovezi că întîiele reprezentaţii au avut loc la Universitatea din Liège. Instituţia fusese fondată în 1426 de către Jan al IV-lea de Brabant; se dezvoltase apoi neîncetat, ajungînd în secolul al XVI-lea să aibă notorietate europeană, să înmatriculeze şase mii de studenţi şi să constituie un centru mai cu seamă pentru studiile teologice.

E necesar aici să amintim de iniţiativa lui Martin Dorpius (mort în 1525), savant olandez, profesor de retorică şi filozofie, prieten cu Thomas Morus şi cu Erasmus, cu toate că înainte de împrietenirea cu acesta din urmă îi criticase violent *Elogiul nebuniei*.

În 1509, cu studenţii săi de la Liège, Dorpius a înscenat *Aulularia* lui Plaut. Curînd a urmat *Miles gloriosus*, pentru care a compus şi un prolog.

https://biblioteca-digitala.ro

Povestește aici că Pluto, stăpînul infernului, nu și-ar fi dat consimțămîntul ca Plaut să fie adus pe pămînt și că acesta de mînie și-ar fi mușcat limba, după care i-a împrumutat-o lui „*Grese histricus*" pentru ca urmașii s-o folosească rînd pe rînd. Dorpius a scris și o piesă originală, *Hercule la răscruce*, în al cărei prolog preciza că reprezentația, fiind în latinește, se adresează doar unui cerc restrîns de cunoscători.

Tot la Liège a organizat reprezentații cu studenții săi și un alt umanist, Adriaen Barlandus. Există dovezi că s-a jucat în latinește *Adelphoe* și *Hecyra*, ambele de Terențiu. Un dialog introdus în cea din urmă punea față în față pe Jodocus și Henricus, două personaje suplimentare, primul pentru a condamna reprezentarea de comedii, celălalt pentru a susține rolul lor moral-instructiv, mai cu seamă în a demasca pe fățarnici și fățărnicia. În epilog, Jodocus declara că spectacolul de comedie l-a cîștigat.

Frecvența și intensitatea confruntărilor religioase din prima parte a secolului al XVI-lea au contribuit ca și în teatru să se accentueze o anume întoarcere spre temele biblice. Vom asista, deci la o împletire de elemente umaniste cu altele creștine. Ilustrativ în această privință este Guilhelmus Gnaphaeus (1493—1568), învățător din Haga, format de călugării din *Frăția vieții comune*, fost student al universităților din Colonia și Liège, adept al Reformei, urmărit de Inchiziție pentru ideile lui religioase, o fire neliniștită, cu aplecări temperamentale spre peregrinări și răzvrătire. Comedia lui, *Acolastus*, tratează în formă clasică tema biblică a fiului risipitor. Încercarea era nouă, îndrăzneață, totodată cu ceva programatic în ea. Era în preocuparea mai multor umaniști din epocă, toți de orientare religioasă, de a ajunge pe scenă la un „*Terentius christianus*". Autorul a evitat să alunece în polemici teologice, abstracte. A ținut să mențină conflictul în granițe ale psihologiei, lăsînd a se înțelege că lupta vieții cu mersul ei spre *hybris* și catastrofă nu stă în predestinarea divină sau în evenimente din exterior, ci mai ales în fapte dinlăuntrul sufletului omenesc.

Ajungem acum la Georgius Macropedius (1475—1558), cunoscut și sub numele de Langhveldt, principala figură a teatrului umanist neerlandez. Era călugăr; în cadrul *Frăției vieții comune* din care făcea parte a condus multă vreme școlile ei de instrucție generală. A compus în latinește douăsprezece piese de teatru, pe care le-a publicat într-o ediție completă, *Fabulae comicae*, abia către sfîrșitul vieții. O parte din acestea sînt inspirate din *Biblie*, anume dramele: *Asotus*, *Hecastus*, *Lazarus*, *Josephus*, *Adamus*, *Jesus scholasticus*; cealaltă parte numără comedii: *Rebelles*, *Aluta*, *Andrisca* ș.a.

Întîlnim o cuprindere și o zugrăvire mai complexă a omului. Situația strict religioasă e umanizată prin fapte și situații de viață reală. În *Asotus* — de exemplu — se reia tema biblică a fiului risipitor. Gnaphaeus o tratase linear; Macropedius însă îi împrumută valențe psihologice. Eroul nu este un tînăr ușuratic, străin de griji și răspunderi, care a părăsit casa părintească din atracție pentru necunoscut și aventură; e un băiețandru lipsit de experiență, victimă oarecum a unui mediu viciat, victimă în parte și a vederilor obtuze ale tatălui și fratelui său, de aceea îndreptățit la înțelegere și iertare.

Dar principala măiestrie de dramaturg a lui Macropedius o vom găsi în creația lui comică. E socotit printre cei mai de seamă umoriști ai teatrului renascentist european. Recunoaștem în inspirația lui comică două serii de influențe: unele din tradiția locală, în genere pe linia *abele spelen*, altele

https://biblioteca-digitala.ro

din cultura clasică, în speță Plaut și Terențiu. Subiectele tratează fapte obișnuite din lumea înconjurătoare. Sînt caracteristice printr-un pitoresc simplu, familiar, făcut din adevăr omenesc, sentimente domestice și în genere, o filozofie de îngăduință.

În *Rebelles* avem de-a face cu doi băieți pe care mamele lor îi răsfață aproape cu inconștiență. I-au încredințat profesorului Aristippus cu rugămintea de a-i trata cu blîndețe. Băieții însă nu se gîndesc a se cuminți. Mai mult decît atîta: vor face acasă și relatări mincinoase, din care cauză mamele scandalizate cer socoteală și iau la bătaie pe bătrînul profesor. Sînt trimiși să călătorească în lume cu bani mulți, dați tot de către mamele lor neînțelepte. Din ce în ce mai răi, tinerii se dedau și la fapte necinstite. Sînt prinși și condamnați la moarte. Mamele, în disperare, imploră pe înțeleptul și iertătorul Aristippus să-i salveze. Acesta va izbuti în ultimul moment, prevalîndu-se de principiul că elevii nu pot fi judecați de tribunalul obișnuit, ci numai de unul școlar. Vor scăpa ușor, doar cu o bătaie bună. Mamele fericite, pregătesc o masă de împăcare. Drăcușorii de pe margine, care așteptau să ia sufletele celor doi condamnați și să le ducă în iad, rămîn cum nu se poate mai dezamăgiți.

Eroina din *Aluta* este o țărancă mărginită care de necaz că la tîrg a fost păcălită se îmbată. Nota aparte, de factură barocă, o dă aici înfruntarea tragicomică a două coruri: unul de tip frenetic al bacantelor bete, altul cu caracter moralizator al matroanelor din Bunschooten pe Zuidersee, satul natal al țărancii. În *Andrisca*, eroinele sînt două soții rele care pe lîngă faptul că își înșală bărbații îi și tiranizează. Dar și răbdarea acestora are o limită. Riposta unuia ne va face să asistăm la un adevărat duel de bastoane. Celălalt, surprinzînd că era înșelat cu capelanul din sat, după ce se va răcori bătîndu-și nevasta bine, îi va presăra sare pe răni pentru ca apoi s-o coasă într-o piele de cal. Dar în cele din urmă totul va intra în liniște și fericire printr-o masă sărbătorească.

În *Bassarus*, paracliserul este un personaj spiritual și ingenios. A invitat la un ospăț de carnaval pe capelanul zgîrcit și pe primarul și mai zgîrcit, pe care îi va răsfăța cu tot felul de bunătăți, furate însă din cămările lor.

Comediile lui Macropedius, adevărate rezervoare de figuri surprinse în mișcarea lor naturală, au o vioiciune și o prospețime care adesea au fost asemănate cu cele din tablourile lui Pieter Brueghel. Personajele apar cu individualitatea lor bine definită. Autorul evită zugrăvirea caracterelor în alb-negru; manifestarea lor variază de la caz la caz, determinată de fapte ale vieții, de reacții aparte, de felul fiecăruia de a înțelege lucrurile. Macropedius aduce pe scenă oameni din lumea sa; lasă impresia că pe toți i-a cunoscut aievea. I-a înfățișat așa cum îi vedea. Satiriza cu putere, pe alocuri cu necruțare. Se preocupa deopotrivă să restabilească întotdeauna un echilibru etic. Caracterelor incriminate li se lăsa și o latură sufletească prin care să devină posibilă regenerarea. Și oricum, fiecărui personaj ieșit din matcă îi era opus unul virtuos, așa încît în concluzia faptelor soluția morală să triumfe.

Merită subliniat că Macropedius folosea limba latină cu suplețe, iscusință, spontaneitate, cu putere de adaptare la colorituri locale, izbutind ca figurile să-și păstreze întreaga lor autenticitate și ca situațiile descrise să nu piardă nimic din sclipirea lor caracteristică.

https://biblioteca-digitala.ro

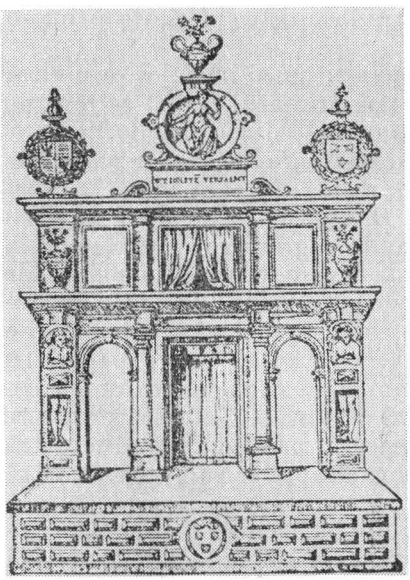
4. Retoricienii

Perioada de sfîrşit a Evului Mediu şi trecerea spre cea legată de Reformă şi Renaştere, în lumea olandeză a fost puternic marcată, sub raportul vieţii artistice şi literare, de vestitele camere de retorică (*Kamern van Rhetorica*), cu membrii lor cunoscuţi sub numele de retoricieni (*rederijkers*).

Aceste asociaţii sau confrerii literare datează din partea finală a secolului al XIV-lea, mai sigur începutul celui următor. Înfiinţarea şi apoi dezvoltarea lor se află în strînsă legătură cu creşterea şi înflorirea puterii comunale.

Sub casa de Burgundia, Ţările-de-Jos au cunoscut o perioadă de bunăstare. Către jumătatea secolului al XVI-lea puteau fi numărate peste două sute de oraşe înconjurate cu ziduri şi aproape tot atîtea tîrguri deschise, însă şi acestea nu mai puţin active şi importante ca viaţă comercială. Bogăţia şi ritmul intens al unora din aceste oraşe — Bruges, Gand, Anvers — atingeau proporţii pe deasupra oricăror comparaţii curente. Pe cît erau de mari centre de negoţ, tot pe atît deveneau şi oraşe de artă, cu arhitectură, şcoli de pictură, mişcare muzicală şi imprimerii celebre.

Camerele de retorică se organizau, în bună parte, după modelul ghildelor. Se bucurau de stimă întinsă în ochii notabilităţilor. Mulţi seniori şi patricieni îşi constituiau o cinste din a fi membrii lor. Se citează, de exemplu, că însuşi monarhul Filip cel Frumos aparţinea camerei *Balsamul* din Gand. O altă cameră, din Amsterdam, cu denumirea de *Înflorind din dragoste*, şi-a primit emblema direct din mîna împăratului Carol Quintul. Şi despre Wilhelm de Orania se afirmă că era dispus să primească funcţia de „prinţ" al unei camere din Anvers. Fiecare cameră îşi avea numele, patronul, blazonul, deviza, sistemul ei ierarhic. Membrii erau obligaţi să plătească în mod regulat o cotizaţie, să ia parte la manifestările confreriei, să păstreze o ţinută de decenţă în comportarea lor în societate şi în felul lor de a vorbi. Din doi în doi ani erau ţinuţi să-şi confecţioneze un nou „*caproen*", adică o bonetă bărbătească, oarecum rituală, cu capete lungi atîrnînd pe umeri, în culoarea hotărîtă de administrator şi purtînd pe ea deviza camerei.



Scenă a retoricienilor la Antwerpen. Gravură în lemn, 1561.

Confreriile erau conduse de preşedinţi sau maeştri ai breslei; aceştia la rîndul lor se aflau în subordinea unui protector sau preşedinte de onoare numit „prinţ", în unele cazuri şi „împărat". Principala răspundere cădea însă în sarcina „factorului", de regulă un poet recunoscut, iniţiatorul, coordonatorul şi conducătorul activităţilor literare. În organizarea camerelor

https://biblioteca-digitala.ro

figura și „nebunul“ sau „băiatul“, de regulă cu îndatoriri de emisar, trebuind să invite la serbări și reprezentații de teatru retoricieni din alte orașe sau provincii. Un timp s-a intenționat ca toate aceste camere de retoricieni să fie reunite într-o mare asociație, cu o „cameră suverană“ pentru care la început a fost desemnat ca „prinț“ însuși Filip cel Frumos. În realitate, deși formal a durat mai bine de șapte decenii (1503—1577), această instanță nu s-a putut impune în mod deosebit; multe din camerele locale își aveau individualitatea lor atît de pregnantă și de civilizată, încît admiteau cu greu ideea de subordonare.

Inițial în componența camerelor se aflau numai ecleziastici. Treptat-treptat, prin pătrunderea lor mai adîncă în viața țării, camerele s-au laicizat. Lucrurile au decurs în liniște pînă în clipa în care camerele au început să intervină în luptele politice și religioase din epocă. Încă din secolul al XV-lea se puteau înregistra atacuri ale retoricienilor, adesea nu lipsite de violență, împotriva nobilimii ca și împotriva unor foruri religioase. Faptele au evoluat intensificîndu-se. Filip al II-lea avea să se pronunțe împotriva lor cu asprime, declarînd că aceste oficine de „răzvrătiți eretici“ trebuie strivite. În 1560 s-a și pronunțat hotărîrea ca toate cîntecele, jocurile și spectacolele retoricienilor să fie interzise, pe motivul că aceste manifestări, direct și indirect, „ofensau religia catolică și persoane spirituale“. Activitatea camerelor de retorică a putut să continue doar în măsura în care lupta pentru independență a Țărilor-de-Jos înregistra progrese și cîștiguri de cauză.

Retoricienii, în majoritate, proveneau din păturile de mijloc. Se adresau de obicei unui public burghez și popular, doritor ca inspirația artistică să pună accentele ei pe laturi reale și utile, extrase din observarea vieții. În destule cazuri însă, retoricienii aveau să dea preferință unei exprimări căutate, cu artificii savante, cu abundență neologistică, cu rime și strofe complicate, cu declamații solemne. Dispuneau și de un sistem codificat de reguli poetice; de aici impresia că asociațiile lor ar fi avut puncte de asemănare cu *meistersang*-ul german. Și-au orientat activitatea literară în mai multe direcții. Caracteristice, între acestea, au fost cele privind dezvoltarea teatrului și punerea în valoare a cîntecului popular, de natură religioasă ca și profană.

Manifestarea în teatru a retoricienilor număra aspecte multiple. Inițial avem de-a face doar cu niște reuniuni sporadice de tineri în diferite orașe, cu scopul de a organiza mici reprezentații dramatice. Asociațiile purtau nume variate: „*Gesellen van den spele*“, „*Gesellen van esbattemente*“, „*Gesellen van den edeler conste*“ ș.a. Tinerii își mai dădeau concursul și în alte împrejurări: cortegii, serbări de carnaval, primiri oficiale de oaspeți, reprezentații bisericești; cu timpul însă de acestea din urmă se vor îndepărta. Începînd din secolul al XV-lea, asociațiile își vor da statute mai ferme. Unele aveau să capete notorietate încă de timpuriu: „*Levkojen*“ (Floare de levănțică) la Anvers în 1400 și „*Het Bock*“ (Cartea) la Bruxelles în 1401. Vor urma, rînd pe rînd, orașele: Bruges (1428), Middelburg (1430), Vlaardingen (1433), Amsterdam (1496), Haarlem (1503), Utrecht (1577) ș.a. Se citează că la începutul secolului al XVII-lea funcționau în mod notoriu peste două sute de camere, între care foarte multe aveau manifestarea de teatru în principalul lor obiectiv.

https://biblioteca-digitala.ro

În faza lor de plenitudine, camerele se bucurau de protecţia autorităţilor. Organizau serbări, cortegii, competiţii artistice, reprezentaţii şi concursuri de teatru (*landjuweelen*, *hagespelen*). Multe se petreceau pe plan local; altele reuneau forţe din mai multe oraşe sau provincii. Adesea, competiţiile luau forme şi proporţii fastuoase. Cînd era în joc prestigiul comunelor, acestea nu precupeţeau nimic din ceea ce putea să asigure serbărilor importanţă şi strălucire.

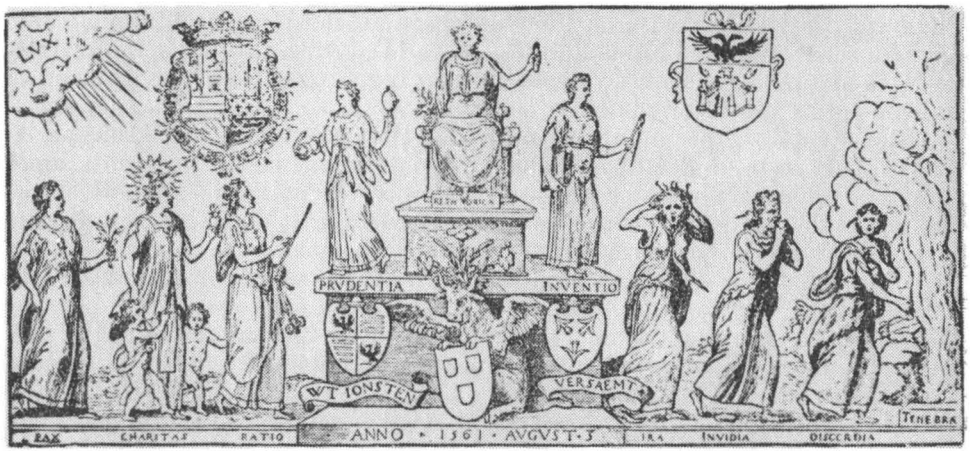
Manifestarea de teatru a retoricienilor s-a înscris într-un program şi o evoluţie. Trebuia ca de la formele autohtone de teatru medieval să se treacă la cele cerute de spiritul Renaşterii. Procesul s-a petrecut prin integrări treptate, fără a se produce rupturi sau conflicte violente între tradiţia reprezentată de *abele spelen* şi teatrul latin umanist ori alte forme dramatice mai noi. În această privinţă, retoricienii au meritul de a fi găsit soluţii intermediare capabile să conducă înspre un teatru original, cu rădăcini autohtone şi tot atîtea colorituri europene, cu adaptări utile, operative, în ce priveşte atît conţinutul, cît şi forma operelor în cauză. Au ştiut să solicite şi să intereseze categorii diferite — învăţaţi, oameni de litere, scriitori, actori, studenţi, burghezi instruiţi, demnitari ai municipiilor ş.a.—făcînd astfel ca mişcarea să capete putere reprezentativă şi ca activitatea ei să exprime necesităţi adînci din dezvoltarea culturii naţionale.Camerele de retorică aveau în sarcina lor să organizeze spectacole, să inventeze mijloace care să dea strălucire cortegiilor, să asigure diferitelor ceremonii sau serbări publice fastul necesar; subliniem însă că aceasta nu le-a abătut şi de la o altă misiune, aceea de a constitui în oraşe centre de viaţă intelectuală, oficine de artă şi de iniţiative ale gîndirii.

În teatrul retoricienilor întîlnim o gamă variată: jocuri în cadrul diferitelor procesiuni sau serbări ocazionale, reprezentaţii organizate pe scene mobile, jocuri biblice, miracole, mistere, mari reprezentaţii religioase, moralităţi (*moraliteiten*, *spelen van sinnen*), drame burgheze, farse (*sotternies*), piese comice ş.a.

Din această serie, unele producţii supravieţuiesc. Fac parte din repertoriul naţional permanent; într-o anume măsură au pătruns şi în repertorii universale.

Numim mai întîi drama *Elckerlyc* (1485) a scriitorului Petrus van Diest. În versiunea engleză poartă titlul *Everyman* (1529); i se cunoaşte şi o versiune latină (*Homulus*, 1536); versiuni germane există încă din secolul al XV-lea. În 1911, Hugo von Hofmannsthal a adaptat motivul în limba germană sub forma capodoperei sale *Jedermann*. Drama împletea de aproape un înţeles religios cu unul filozofic. Este vorba de un *memento mori*, punînd în cauză o temă larg dezbătută în teologia vremii: preemţiunea operelor pioase sau a credinţei. Doctrina protestantă o cultiva de aproape. Întrucît este aproape exclus ca un om care şi-a petrecut viaţa în plăceri să fi avut gîndul şi la opere pioase, singură credinţa îi va putea aduce salvarea. Ajuns în clipa morţii, omul bogat care s-a legat doar de vanităţi pămînteşti îşi dă seama cu disperare cît de goală îi este conştiinţa. Se înfăţişează nepregătit judecăţii din urmă; a ignorat că într-o zi avea să dea această socoteală implacabilă. Se vede singur, izolat şi mai cu seamă străin de propriul său suflet. Disperarea îi smulge strigătul de regret şi implorare; biserica, auzindu-i-l, îi va da mijlocul ca prin virtute să găsească drumul spre mîntuire. Personajele sînt tratate alego-

https://biblioteca-digitala.ro



Scenă dintr-un „*Speel van sinnen*", reprezentat la Antwerpen în 1561. Gravură în lemn, 1562.

ric; limba întrebuinţată păstra în ea un ton de sobrietate şi de înălţime. Critica afirmă că acest ton depăşea nivelul obişnuit din manifestările retoricienilor.

Cităm, de asemenea, miracolul *Marijken van Nymeghen* (către 1518). Înfăţişează drama intimă a unei fete care, după ce timp de şapte ani a dus o viaţă desfrînată în urma unui pact cu demonul Moenon, ajunge să se regenereze moralmente asistînd la reprezentarea unui joc religios-moral pe o scenă mobilă (*Mascheroen*), apoi prin intervenţia directă a Fecioarei Maria. S-a crezut pe alocuri că autorul ar fi fost Anna Bijns, scriitoare care înainte de a deveni o adversară înverşunată a lui Luther compusese romane de iubire, refrene pasionate şi poeme terminîndu-se de obicei cu cîte un vers omagial la adresa „prinţului". Ipoteza nu s-a impus. Autorul continuă a fi necunoscut; se recunoaşte însă că dispunea de aptitudini dramatice remarcabile în ce priveşte zugrăvirea de aspecte din viaţa populară, conturarea de individualităţi comunicative, conducerea conflictului psihologic cu alternări între sentimente de pietate şi slăbiciuni omeneşti, în sfîrşit folosirea limbii locale cu pitoresc, adevăr şi vivacitate.

5. Drumul spre teatrul baroc

Retoricienii au avut o parte însemnată de contribuţie şi în dezvoltarea teatrului olandez baroc. Procesul e complex; implică aspecte istorice şi psihologice pe care în prealabil trebuie să le recapitulăm.

Avem de-a face mai întîi cu situaţii reieşite din controlul exercitat asupra Olandei de către Spania. Dominaţia politică era întîmpinată în ţară cu un sentiment general de rezistenţă. O vom întîlni şi în teatru. Vreme îndelungată nu s-au acceptat influenţe din teatrul baroc spaniol, decît cel mult în mod indirect. Într-o comedie din secolul al XVII-lea a dramaturgului Bredero, *De Spaansche Brabander* (Brabantul spaniol, 1618), reeditînd situaţii

https://biblioteca-digitala.ro

din *Lazarillo de Tormes*, erau luate în rîs fumurile de proaspătă nobilitate printr-un personaj de obîrşie dubioasă care în dorinţa lui de parvenire înţelegea să-şi vîndă conştiinţa, devenind servil faţă de stăpînitorii străini şi imitînd forme ale vieţii spaniole.

Rezistenţa s-a prelungit, în notă esenţială şi stăruitoare. Burghezia, robustă sufleteşte, a dat dovadă de spirit patriotic. Aceeaşi putere de luptă şi de sacrificiu care avea să aducă ţării eliberarea politică s-a manifestat şi pe planuri de cultură. Strălucirile vieţii de curte, atît de sărbătorite în alte părţi, aici erau privite cu rezervă. Burghezia naţională în faţa lor nu s-a lăsat impresionată; le-a opus întotdeauna o atitudine de sobrietate, cu trăsături limpezi, sigure şi statornice.

Astfel va lua naştere un baroc aparte, nu ca produs de imitaţie, sub influenţa unor mode savante sau a unor maniere de curte, destinat mai cu seamă păturilor suprapuse, ci un baroc burghez, crescut din realităţi locale, întinzînd valenţe în toate direcţiile simţirii populare.

Faptele însă nu se opresc aici. Paralel cu acţiunile de rezistenţă trebuie să luăm în considerare şi luptele. Olandezii s-au apărat. Între 1568 şi 1609 au purtat lupte cu spaniolii; în 1621, aceste lupte aveau să se reaprindă pentru a dura pînă în 1648. Între timp, ca şi după aceea, avem de însemnat şi alte încordări: în 1619 s-a dezlănţuit o ceartă puternică a bisericilor; în 1652, 1654 şi 1664—67 s-au succedat războaiele cu Anglia; între 1672 şi 1678 a avut loc un greu conflict cu Franţa. De-a lungul tuturor acestor evenimente, Olanda a ţinut ca şi sub raport cultural să-şi păstreze o personalitate proprie. Teatrul, în această privinţă, i-a adus un sprijin substanţial. În mulţimea atîtor influenţe străine a ştiut să stăruie în căutarea şi elaborarea unor forme proprii.

În prima jumătate a secolului al XVII-lea, camerele de retorică continuau să fie active. Ne referim mai ales la provinciile olandeze din nord, unde în atmosfera creată de guvernarea draconică a ducelui de Alba manifestările de tip naţional ale acestor camere căpătau o şi mai pronunţată semnificaţie. Adesea recrutau în cadrele lor şi refugiaţi din diferite provincii, canalizîndule astfel în direcţii active şi patriotice sentimentele de protest şi nemulţumire. Aparent, retoricienii continuau să organizeze serbări dramatice, să ia parte la întreceri, să reprezinte *spelen van sinnen*, într-un cuvînt, să persevereze într-o tradiţie. În realitate, făceau şi paşi mai departe; sub forme vechi se petrecea o evoluţie. De la piese abstracte, cu figurări alegorice, se tindea spre piese cu situaţii concrete, inspirate din fapte obişnuite ale vieţii; de la moralităţi cu teme şi deznodăminte preconcepute se mergea spre piese cu personaje reale, cu trăsături autentice, cu adevăruri extrase din experienţă.

Deopotrivă, aveau să se petreacă schimbări importante şi în concepţia actoricească propriu-zisă. Imboldul, în bună parte, a fost dat de contactul cu trupe de actori străine. Primii comedieni englezi au pus piciorul pe pămîntul Olandei în 1585; făceau parte din suita contelui de Leicester, trimis al reginei Elisabeta, în fruntea unor trupe auxiliare prin care Anglia înţelegea să vină în sprijinul Statelor generale în lupta lor cu Filip al Spaniei. Cîţiva ani mai tîrziu, în 1590, poposea la Leyda trupa vestită a lui Robert Browne. Se presupune că această trupă s-a bucurat de o primire extraordinară; există dovezi că s-a oprit în toate oraşele de seamă ale Olandei, de-a lungul unei şederi de doi ani în ţară. Nu mai puţin importante — după mărturiile din epocă —

https://biblioteca-digitala.ro

au fost și alte turnee: în 1604 a trupei lui John Woods și în 1605 a lui John Spencer, aceasta din urmă beneficiind și de protecția principelui de Brandenburg. În 1608 este semnalată prezența la Leyda a englezului W. Pedel cu jocuri de pantomimă („cu gesturi", „fără a se întrebuința cuvinte"). Documentele arată că în 1610 și 1612 ar fi existat la Haga așa-numite „societăți actoricești", cărora li s-au reînnoit de cîteva ori autorizațiile și care adesea cedau o parte din încasări în beneficiul săracilor din oraș. În 1613, apariția la Utrecht a trupei lui John Green a fost salutată ca eveniment; avea să revină și în 1620, sub denumirea de „Compania actorilor principelui de Brandenburg", după lunga ei ședere în Germania. Se citează că între anii 1614 și 1630 ar fi trecut prin Olanda și alte trupe engleze, lăsînd impresii mai mult sau mai puțin durabile. În 1632 și 1636, alte două momente remarcabile: prezența la Haga și apoi la Amsterdam a trupei lui Robert Reynolds. În 1645, William Roe, actor vestit și el, cerea autorizație să joace la Utrecht și Leyda.

Contactul cu aceste trupe de actori englezi a contribuit de aproape ca de la teatrul de amatori, cum trebuie să considerăm în genere pe cel practicat de camerele retoricienilor, să se treacă la un teatru olandez profesionist. Faptul s-a petrecut pe îndelete, cu seriozitate. Cei în cauză proveneau de obicei din foști rederici. Începeau să privească profesiunea de actor cu alți ochi, fiind cîștigați de organizarea trupelor engleze, de tradiția lor de joc, de arta actoricească și de varietatea repertoriilor. Noii actori olandezi, trecuți prin școala engleză, au rămas mai întîi la ei acasă. S-au preocupat să-și clădească teatre proprii, utilate pentru o activitate permanentă. Au întreprins turnee în țară, mai întîi în formații mixte, după aceea numai cu personal olandez. Manifestau, cu egală însuflețire, o dublă rîvnă: să deprindă în întregime meșteșugul actoricesc și să-l adapteze ca mentalitate și colorit realităților locale.

Notăm, în sfîrșit, și turneele unor trupe franceze, mai ales în perioada dintre 1619 și 1639. Influența lor nu poate fi asemănată nici pe departe cu aceea a trupelor engleze. În multe privințe — concepție, stil, mișcare, limbă — acestea aveau afinități cu simțirea locală. Cît privește trupele franceze, se adresau cu preferință nobilimii, mai puțin și cercurilor burgheze.

Teatrul baroc olandez s-a constituit sub acțiunea conjugată a situațiilor amintite. Procesul a început să se definească în jurul anului 1600, într-o perioadă în care succesele dobîndite pe plan politic și militar asigurau Olandei dreptul la existență națională. Războaiele nu întrerupseseră ambianța de cultură din țară; dimpotrivă, asocierea ei cu sentimentul de rezistență patriotică îi dădea un stimulent în plus. Poezia veche, cu acompaniamentul ei tradițional de lăută, își menținea vigoarea. Teatrul retoricienilor continua să întrețină un sentiment activ al creației populare. Umanismul făcea progrese; dar aceasta nu împedica pe Bredero să compună versuri în spiritul autohton al cîntecelor medievale, ferindu-le de latinizarea vremii. Morala protestantă, ca mai aproape decît altele de nevoile sufletești ale comunității naționale, apărea în povestirile rimate ale lui Jacob Cats (1577—1660) și în poemele religioase ale lui Dirk Rafaelsz Camphuysen (1586—1627). Spiritul Renașterii, slujit de lucrări ale unor savanți umaniști ca Daniel Heinsius (1580—1655), Gerhard Vossius (1577—1649) și Barlaeus (1584—1648), con-

https://biblioteca-digitala.ro

ducea înspre o literatură fecundă și rafinată, fără însă ca aceasta să însemne vreo despărțire de tradiția și spiritualitatea națională.

În teatru, un pas hotărîtor a fost marcat de Pieter Corneliszoon Hooft (1581—1647), umanist, poet, autor dramatic și istoric. Era fiul unui negustor din Amsterdam. Călătoriile în Franța și Italia l-au apropiat sufletește de orizontul mediteranean. La Roma, în zilele în care Giordano Bruno era ars pe rug, a simțit în chiar pulsația lui cea mai directă fenomenul renascentist. Întors în Olanda, sub impresia puternică pe care i-o produseseră Petrarca, Tasso, Ariosto, pastorala și opera italiană, avea să dea la iveală *Granida* (1615), prima pastorală olandeză cu notă barocă bine definită. În baza funcției lui de magistrat ocupa la Het Muiderslos drept reședință oficială un castel medieval înconjurat de fortificații. Întocmai ca Montaigne — pe care de altminteri și-l număra printre magiștri — făcuse din acest castel un loc de studiu, de reculegere și meditație, ca și de întîlnire cu spiritele instruite din epocă, savanți, poeți, oameni de litere, filozofi, artiști ș.a. Printre obișnuiții reuniunilor puteau fi remarcate și cîteva figuri feminine: poeta catolică Maria Tesselschade (1593—1649), poeta Anna Roemer Vischer (1583—1650) și cîntăreața evreică Francisca Duarte (prima jumătate a secolului al XVII-lea). Castelul înconjurat cu ziduri, prevăzut cu încăperi subterane, care în trecut foloseau ca temnițe pentru prizonieri sau proscriși, devenea acum un loc de discuții și elaborări superioare, oficină de artă și de gîndire umanistă. Ca poet tragic, Hooft l-a urmat pe Seneca; în creația comică s-a apropiat de Plaut. Principala sa operă dramatică, *Warenaar*, model în epocă de teatru realist, constituia de fapt o adaptare după *Aulularia*.

Pe o treaptă mai nouă, cristalizînd o perioadă de baroc timpuriu, se află Gerbrandt Adriaenszoon Bredero (1585—1618). A debutat ca poet dramatic în 1611, cu tragedia *Rodderich ende Alphonsus;* în 1612 a dat la iveală tragicomedia *Griane;* popularitatea însă i-a adus-o creația comică. *De Spaansche Brabander* (1617) — despre care am amintit anterior — se numără printre cele mai bune comedii olandeze din secolul al XVII-lea. În *Het Moortje* (1615) s-a inspirat din Terențiu. Dar deosebit de autentice sînt farsele. Între acestea, cele mai cunoscute sînt *Klucht van de Koe* (Farsa vacii) și *Klucht van den Molenaer* (Farsa morarului). Găsim aici un umor plin, efervescent, de o vitalitate rustică punctată însă cu nuanțe sceptice, amintind și el, atît prin înțelepciunea glumeață ca de proverb cît și prin coloritul ingenios, de tablourile lui Brueghel cel bătrîn.

La un moment dat, în camera de retoricieni denumită „Înflorind în iubire“ din Amsterdam s-a ivit un conflict de idei între tabăra înnoitoare și cea conservatoare, amenințînd cu spărturi și ruperi grave de echilibru în mișcarea națională de teatru. Salvarea a venit de la priceperea, inițiativa și însuflețirea lui Samuel Coster (mort în 1648), om de teatru și autor format în cercul lui Bredero, supranumit de către contemporani un „Ben Jonson al Olandei“. A strîns în jurul său pe dramaturgii cei mai autorizați și a întemeiat la Amsterdam primul teatru independent din Olanda. Inaugurarea a avut loc în ziua de 1 august 1617, cu o tragedie despre asasinarea prințului Wilhelm de Orania a dramaturgului G. van Hoghendorp. Coster ridicase acest teatru cu banii lui. Pe frontispiciu se afla emblema academiei: un coș cu albine, iar dedesubt inscripția „Yver“ (zel), deviza cercurilor de teatru. Cu timpul, instituția avea să treacă sub protecția unor foruri comunale.

https://biblioteca-digitala.ro

În această vreme, stilul baroc făcea progrese și în alte direcții literare. Latinistul Heinsius omagia în cîntecele sale și pe Bacchus și pe Cristos. Pastorul Jacobus Revius (1586—1658), poet și filolog, compunea sonete pe tema patimilor din *Biblie*. Dirk Volkertsen Coornhert (1522—1590), în proza lui viguroasă, încărcată de satiră și rechizitorii, condamnase persecuțiile religioase și intoleranța calviniștilor. Este epoca în care își va face apariția Joost van den Vondel, principalul reprezentant al barocului olandez.

6. Joost van den Vondel

Joost van den Vondel (1587—1679), considerat de istoria literară olandeză drept poetul prosperității burgheze, a fost un autodidact. Aceasta însă nu l-a împiedicat să se dăruiască studiului, să capete un puternic sentiment al literelor, să înțeleagă spiritul Antichității, să gîndească istoric, să pătrundă sensul marilor evenimente contemporane, să întrețină corespondență cu Hooft și Hugo Grotius, să se înconjoare de prietenii spirituale și să străbată prin încercările adeseori dureroase ale vieții sale cu superioritate.

Era fiul unui negustor din Amsterdam. Moștenise de la acesta un comerț înfloritor de încălțăminte. Cîtăva vreme l-a condus el însuși; dar curînd îl va trece pe seama soției sale, rămînînd ca el să se dedice aproape în întregime studiului și activității scriitoricești. La adăpost de grija materială a existenței, a putut să-și desfășoare această vocație în voie. În 1620 a trecut prin situații grele. Magistrații l-au pus sub urmărire pentru aluzii neîngăduite în drama sa *Palamedes*, *oft Vermoorde Onnooselheyd* (Palamede sau Inocența masacrată). Adevărul e că sub haina sa clasică piesa ascundea o intenție politică; poetul lua atitudine în favoarea marelui pensionar al Olandei, Olden Barneveldt, unul din întemeietorii Provinciilor Unite, condamnat la moarte de *stathouder*-ul Mauriciu de Nassau, adversar victorios împotriva Spaniei. Și alte conflicte cu contemporanii i-au tulburat deopotrivă viața. A fost acuzat cu necruțare de nestatornicie în credință: de la anabaptiști trecuse la remontranți, pentru ca după aceea să devină catolic. Un fiu risipitor l-a ruinat, familia l-a părăsit. La vîrsta de șaptezeci de ani împliniți s-a văzut nevoit să primească o întrebuințare mediocră la Muntele-de-Pietate. Abia după cîțiva ani avea să i se îngăduie de a primi indemnizația fără a mai presta serviciul propriu-zis. Moralmente însă nu s-a descumpănit; fie și în toiul amărăciunilor sale a continuat să scrie și să se devoteze comunității.

Creația sa poetică s-a manifestat în direcții variate. Pot fi amintite: imnurile dedicate lui Friedrich Heinrich de Nassau, unificatorul celor Șapte Provincii; cîntece de glorificare a patriei; poeme omagiale închinate navigației olandeze aflate pe atunci în plină prosperitate, bursei din Amsterdam, instituțiilor municipale și regenților; relatări și comentarii asupra unor evenimente contemporane de răsunet universal (asasinarea lui Henric al IV-lea, viața lui Gustav Adolf al Suediei, soarta Mariei Stuart, amenințarea musulmană); cantice religioase, celebrînd pietatea din familia creștină; două mari poeme didactice (*Altaergeheimenissen* — Misterele altarului, *De Heerlijckheit der Kerke* — Splendoarea bisericii); traduceri în versuri și proză ale *Psalmilor;* traduceri din poeți greci, latini, în parte și francezi. Însă capitolul cel mai puternic îl formează opera dramatică. Vondel a compus treizeci și

https://biblioteca-digitala.ro

două de piese de teatru, dintre care multe vor intra în fondul constitutiv al teatrului național olandez.

Vondel a dirijat tradiția națională a vechilor *spelen van sinnen* înspre o artă barocă despre care s-a spus că ar reprezenta în teatrul olandez o echivalență a picturii lui Rubens. Din drama antică, poetul a împrumutat tonul măreț, solemnitatea discursului. Cunoștea pe Sofocle și Euripide, din care tradusese fragmente. Inițial mai avusese două modele, însă în proporții mai reduse: Seneca și Du Bartas[1]. Evenimentele lumii sînt privite prin prisma luptei dintre Dumnezeu și Lucifer, prețul acestei lupte fiind sufletul omului, iar soluția judecății de apoi culminînd cu iertare și fericire.

Transpunerea pe scenă era făcută în stil baroc: tablouri vaste, bogății de culoare, pasiuni tumultuoase, eroi stăpîniți de sentimente înalte, martiri sublimi, dezlănțuiri violente de pofte și patimi, figurări deopotrivă ale cerului și ale pămîntului, coruri patetice, versuri sonore, alternări de situații extreme.

Prima tragedie a lui Vondel, *Het Pascha, ofte de Verlossinge Israëls uit Egypten* (Paștele sau Plecarea israeliților din Egipt), s-a reprezentat la Amsterdam în 1612 de către o cameră brabantă denumită „Floarea de levănțică". Scena inițială e dominată de apariția lui Iehova în tufișul înconjurat de flăcări; ultima cuprinde trecerea Mării Roșii. Sfîrșitul fiecărui act era marcat prin intervenții ale corului.

În ianuarie 1638, noul teatru construit la Amsterdam și-a deschis porțile cu *Gijsbrecht van Aemstel*, piesa lui Vondel despre care s-a spus că simboliza drama națională a Olandei. De fapt, autorul se inspirase din lupta orașului Amsterdam în 1304 împotriva feudalilor din Kennemerland.

Gijsbrecht află că inamicii au ridicat asediul cetății. Vosmeer, un prizonier, îi confirmă știrea. Ordonă să fie adusă la chei corabia pe care dușmanii au părăsit-o în retragerea lor. Totul însă fusese doar o stratagemă. În vreme ce populația orașului se afla la biserică sărbătorind fericită Crăciunul, din corabie aveau să coboare soldați înarmați, incendiind cartiere întregi. Au loc scene emoționante. Soția lui Gijsbrecht avusese presimțiri sumbre, dar acesta nu i le luase în seamă. Gijsbrecht, înfruntînd flăcările, sare în ajutorul episcopului și a stareței; împreună cu alții, aceștia înțelegeau să rămînă pe loc pierind o dată cu orașul. Cînd situația părea mai tragică decît oricînd, arhanghelul Rafael aduce mesajul cerului: cetatea e pierdută și va fi adusă în stare de sclavie; într-o zi însă va renaște în și mai multă glorie și frumuseță. Deocamdată Gijsbrecht trebuie s-o părăsească. Înclinîndu-se, depunînd armele, acesta va lua de acum înainte drumul exilului.

Piesa a intrat cu profunzime în patrimoniul sufletesc și moral al poporului olandez. E limpede că autorul s-a inspirat din cartea a II-a a *Eneidei* lui Vergiliu; nu e însă mai puțin adevărat că tensiunea interioară a operei i-a fost dictată de sentimentul național. A rămas cea mai populară dramă din tot repertoriul olandez. La Amsterdam, începînd de la jumătatea secolului trecut, s-a instituit tradiția ca drama să fie reprezentată pe scena națională la fiecare sfîrșit de an.

---

[1] Poet francez (1544—1590), hughenot militant, prieten cu viitorul rege Henric al IV-lea. În marile sale poeme *Judith*, *Uranie*, *Le Triomphe de la Foi*, toate apărute în 1583, ataca senzualismul păgîn din doctrina Pleiadei.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucifer, cea mai reprezentativă dintre tragediile lui Vondel, a văzut lumina scenei în 1654. Se pare că magistrații au ridicat obiecții. De aceea, inițial nu a fost jucată decît de două ori. Ca factură urma linii clasice: acțiune distribuită în cinci acte, coruri, vers alexandrin. Atmosfera, în genere, era de mister religios, însă cu înțelesuri filozofice și morale mai pronunțate. Găsim drept idei conducătoare: gelozia lui Lucifer împotriva oamenilor, rebeliunea și căderea lui, noua creațiune a divinității. Faptele sînt arătate în culori vii, menite să ni le apropie; nu evenimente pierdute într-un trecut hieratic, rupte de lumea noastră, ci desfășurări aduse într-o rază de percepții și simțiri active. Ne este înfățișată tragedia produsă în lume de căderea îngerilor; în contrast cu aceasta apare minunăția cerească, dar nu ca domeniu interzis, ci ca unul spre care putem năzui prin lucrarea harului mîntuitor.

Fabula combină în stil baroc elemente păgîne și creștine. Apollo a trimis pe Lucifer pe pămînt ca să afle în ce fel își duce viața aici prima pereche de oameni. Impresia este fericită. Arhanghelul Gabriel întărește constatările lui Lucifer: Dumnezeu a creat pe om ca să-l ridice deasupra îngerilor. Lucifer e nemulțumit de această intenție a creatorului. Îl vedem jurînd că va căuta să înțeleagă mobilul hotărîrii divine și că la nevoie cu orice risc își va apăra drepturile. Încercarea de mediație a lui Apollo nu reușește. Prăpastia între Lucifer și arhanghelul Mihail se sapă adînc. Arhanghelul Rafael nu va izbuti nici el să potolească răzvrătirea orgoliosului. În lupta începută, arhanghelul Mihail este victorios. Din această clipă, Lucifer se va transforma într-un monstru hidos, prăbușit în întunerecuri.

Corul, întocmai ca în tragediile antice, comentează momentele dramatice ale acțiunii; cîntări de preamărire a divinității alternează cu accente de zguduire a rebelilor, cu reflecții triste asupra luptelor dintre oameni sau cu strigăte de nădejde și salvare.

Drama a primit diferite interpretări. E vorba de o fervoare religioasă în spiritul secolului al XVII-lea sau de o alegorie politică și națională, inspirată de suferința țării sub stăpînirea străină? Putem admite că în inspirația poetului au dictat și s-au împletit ambele ipostaze. Vondel a dedicat această operă împăratului Ferdinand al III-lea, „întregitorul imperiului și apărătorul creștinătății împotriva turcilor". Dedicația înseamnă mai mult decît un simplu gest protocolar. Simbolul religios și gîndirea politică își dădeau mîna; poetul înțelegea să așeze soarta poporului și a epocii sale și într-un plan divin al existenței.

Cităm mai departe: trilogia pe tema *Joseph* (1640); *Maria Stuart* (1646), frescă tragică inspirată din evenimente contemporane, însă tratată în manieră clasică, cu comentarii ale corului; *Jephta* (1659), *David* (1660), *Samson* (1660), *Adam in Ballingschap* (Adam exilat, 1664), toate drame cu subiecte biblice, conduse în spiritul dinamismului baroc. Adăugăm și o seamă de tragedii inspirate din mitologia antică: *Iphigenia* (1617), *Polyxena* (1619) ș.a.

Pentru celebrarea acordului de la Münster și apoi a păcii de la Westfalia care puneau capăt unui război de opt decenii (1648), Vondel a scris în stil italian pastorala *De Leeuwendalers* (Locuitorii din valea leilor). De fapt, e singura lui creație comică.

Alegoria are substrat istoric. Leeuwendaal este o țară imaginară. Locuitorii ei trăiesc de mult divizați în două părți distincte: cei din nord și cei din sud. Îmbătîndu-se cu prilejul unui banchet în onoarea lui Pan, au ucis pe

https://biblioteca-digitala.ro

Warandier, fiul zeului pădurilor, și pe Duinrijk, fiul lui Pan, care sărise să-i despartă. De aici avea să se încingă o lungă și aprigă luptă între Lantskroon, regele din sud, și Volkaert, cel din nord. O dată războiul sfîrșit, printre condițiile admise era și aceea ca în fiecare an locuitorii din Leeuwendaal să sacrifice zeului Pan un tînăr. Într-o zi, sorții au ales pentru acest sacrificiu pe Adelaert, fiul lui Warandier. În clipa în care trebuia să se oficieze jertfa, o fecioară din nord, din iubire pentru victimă, va cere să ia locul acesteia. Era frumoasa Hageroos, fiica lui Duinrijk. Pan va interveni de îndată oprind sacrificiul. Tinerii se vor căsători. Se împlinea astfel un cuvînt al oracolului: persecuția va înceta în ziua cînd sălbaticul va ținti în inima lui Pan.

Și aici deslușim semnificația politică. Regele din nord reprezenta statele Olandei; regele din sud, părțile aflate sub stăpînirea Spaniei. Căsătoria celor doi tineri simboliza unirea ce va trebui să se instituie, pe deasupra oricîtor deosebiri și dispute, între cele două părți ale Olandei.

În ce privește arta de constructor dramatic, Vondel urma rigiditatea lui Seneca. Izbutea însă ca în această rigiditate să imprime tensiune lirică, să păstreze expresia colorată a fondului popular, să creeze apropieri între evenimentele biblice și evenimentele propriei epoci, să polarizeze adeziunea simțirii comune. Este un reprezentant de frunte al teatrului baroc european. Trebuie să precizăm însă că barocul său se deosebea mult de cel cu caracter mai formal, în spirit de curte, al italienilor, spaniolilor și francezilor. Prin structură sufletească, deopotrivă și prin concepție artistică, Vondel înțelegea să rămînă legat de simțirea populară. Un sentiment profund al realităților locale, asemănător cu acela al pictorilor din școala neerlandeză, i-a dat putința ca în barocul lui să înscrie virtuți burgheze, toate de natură să lege simțirea sa de poet cu nevoia de a-și sluji patria și credința. Istoria literară îl așază, pe linia dezvoltării barocului european, între Calderón și Milton.

7. Alte manifestări caracteristice

În repertoriile care s-au putut desfășura pe scena de la „*Schouwburg*" din Amsterdam au figurat și drame cu situații de groază, influențe în bună parte ale teatrului elisabetan și ale trupelor de actori englezi. Un început caracteristic în această privință îl găsim în piesele lui Samuel Coster (mort în 1648), pline de situații ca acestea: Hecuba, după ce a scos ochii lui Polymnestor, este lapidată de mulțime *(Polyxena);* eroina este decapitată pe scenă *(Isabella);* eroul moare spînzurat sub ochii spectatorilor *(Tisken van der Schilden);* ș.a. Mai cu seamă faptul se va accentua la Jan Vos (1615 — 1657), în piesele *Aran en Titus*, *De Parijsche Bruiloft* (Nunta însîngerată de la Paris), *Venizende Torquatus* (Veneția nul Torquato). În aceasta din urmă exista un episod în care iubita eroului trebuia să fie violată de către adversarul lui pe scena deschisă. Tot la acest autor putem găsi și alte inițiative spectaculare: prelucrarea cu notă senzațională a unor piese de Vondel precum și presărarea situațiilor tragice cu elemente de comedie ori de spectaculozitate și fast (balet, tunete, fulgere ș.a.).

În 1664 s-a început la Amsterdam construirea unui nou „*Schouwburg*". Față de cel anterior marca o seamă de progrese tehnice — culise, instalații,

https://biblioteca-digitala.ro

inventar de scenă — corespunzînd drumului de la teatrul de amatori spre cel profesionist. Primii actori s-au recrutat dintre retoricieni. Curînd, în cadrul academiei condusă de Coster, avîndu-se în vedere exemplul trupelor engleze, a luat fiinţă o cameră profesională de actori, prima în acest gen. Roadele ei nu vor întîrzia să se arate. Din sînul ei vor răsări actori de vocaţie, cu locul lor bine stabilit în dezvoltarea teatrului naţional olandez. Se dau ca nume reprezentative: Adam Karel van Zjernez (şi autor totodată), elevul acestuia, Pieter Francius (de asemenea vestit profesor de dicţiune), Ariana Noozeman van den Bergh şi fiica ei Maria (primele actriţe-femei pe scena *Schouwburg*-ului din Amsterdam), Jan Baptist van Fornenbergh (colaborator mai întîi în trupele engleze, conducător apoi al unei trupe naţionale, întemeietorul primului teatru la Haga, organizator de turnee în Danemarca, Suedia şi Germania), Jan Noozeman şi Jacob Rijndorp (în colaborare, aceştia din urmă au înfiinţat teatrul din Leyda).

Repertoriile teatrului din Amsterdam şi ale teatrelor nou înfiinţate în celelalte oraşe cuprindeau, în afara creaţiei originale, numeroase traduceri, prelucrări şi adaptări din literaturile străine. Lope de Vega, în genere, era aplaudat. Traducerile nu urmau întotdeauna linia strictă a originalului; aveau mai mult caracter de adaptări, indicîndu-se de regulă sursa spaniolă, nu însă şi autorul propriu-zis. Figurau, de asemenea, prelucrări din autori francezi: Corneille (în special *Le Cid)*, Scarron, Boisrobert. Cele mai apreciate erau comediile lui Molière, pentru motivul că multe din tipurile şi zugrăvirile de moravuri din acestea aveau puncte de asemănare cu modul de viaţă olandez şi mentalitatea burgheză. Aparent, forma clasică din comediile poetului francez şi spiritul rustic al *klucht*-ului local se deosebeau mult; în realitate, le apropiau autenticitatea şi adevărurile lor culese din observarea imediată a realităţii.

8. Funcţiunea europeană

Perioada de înflorire a teatrului olandez a coincis cu „epoca de aur" a ţării. Începînd din secolul al XVIII-lea, paralel cu stagnarea vieţii politice, mişcarea dramatică va intra şi ea în umbră. Ceea ce va urma de acum înainte în teatrul naţional olandez, bineînţeles pentru o perioadă, nu poate suferi comparaţie cu strălucirea barocă atinsă în secolul al XVIII-lea. Creaţia originală, într-adevăr, va fi mai ştearsă; în ce priveşte însă constituirea teatrului profesionist ca şi perfecţionarea artei actoriceşti, progresele sînt mari. Atît de mari încît turneele trupelor de actori vor deveni vestite, dobîndind mai ales în spaţiile de limbă germană notorietăţi aproape egale cu acelea ale trupelor italiene şi engleze.

Teatrul baroc olandez, în afara felului cum pe plan naţional a sprijinit lupta de afirmare şi independenţă a ţării, îşi are şi însemnătatea lui europeană.

A reprezentat, într-o regiune centrală a continentului nostru, un punct caracteristic de întretăieri şi interferenţe: italiene, spaniole, engleze, germane şi franceze. Şi-a însuşit optica umanistă a Renaşterii, păstrînd însă viu şi activ fondul tradiţional al creaţiei locale. A fost prezent în luptele religioase ale epocii, înregistrînd deopotrivă acţiunile Reformei şi Contrareformei, nu cu revărsări intolerante ori crispări dogmatice, ci în genere cu măsură, cu

https://biblioteca-digitala.ro

un simţ de respect şi răspundere faţă de căutările şi frămîntările conştiinţei omeneşti. A folosit forme baroce, unele împrumutate, altele create local, dar nu pentru fast şi decor de curte, nici pentru satisfacţii artistice de modă şi suprafaţă, ci pentru regenerarea unei spiritualităţi burgheze, ca sursă de creaţie autohtonă şi ca factor de rezistenţă naţională.

Şi încă un fapt a cărui însemnătate nu trebuie să ne scape. Începînd încă din secolul al XVII-lea, dar accentuîndu-se cu putere în cel următor, Olanda avea să devină un oficiu european al toleranţei, al raţiunii şi al moderaţiei, o ţară de azil politic şi moral al luptătorilor pentru libertate şi drepturile omului. Olanda cunoscuse îndelungi persecuţii pentru credinţa sa; istoria ei, cel puţin în ultimul secol, fusese o luptă aspră, eroică, în numele unui patriotism activ întemeiat pe independenţă de gîndire; în universităţile olandeze — Leyda, Franeker, Groningen, Utrecht — se întîlneau profesori, studenţi şi cărţi din diferite ţări, Franţa, Germania, Anglia, Suedia, Danemarca, Polonia, Ungaria ş.a.; spiritul lui Erasmus, cu viziunea lui universalistă, nu înceta să plutească tutelar; cînd s-a produs revocarea Edictului de la Nantes, Olanda era ţara de pe continent cea mai aptă spiritualmente şi cea mai pregătită sufleteşte să găzduiască pe protestatarii nevoiţi să se exileze din patria lor; în vreme ce în alte ţări din Occident chiar pentru publicaţii inofensive se cereau patente regale şi nesfîrşite vize ale cenzurii, în Olanda se găseau editori, tipografi şi librari gata să difuzeze în orice limbă, pe deasupra oricăror deosebiri politice sau religioase, manifeste, pamflete şi cărţi din acelea care într-o epocă de tensiune istorică aveau menirea să dea expresie unei conştiinţe europene în prefacere revoluţionară. Într-adevăr, de la 1688 încoace şi spiritul războinic, şi spiritul de aventură care condusese la întemeierea puterii maritime şi coloniale păreau mai în umbră; le lua locul o mare activitate comercială, dar nu una cu discriminări şi monopoluri, ci una clădită pe vrednicii întreprinzătoare, cosmopolitism burghez şi spirit politic de toleranţă. La constituirea acestui climat, cu însemnătatea lui naţională şi europeană, teatrul olandez din secolele XVI—XVII a contribuit în mod esenţial. A creat stări de spirit; a luat atitudini în probleme şi dezbateri ale vremii; a simţit, deopotrivă, şi tresăririle istoriei şi acelea ale conştiinţei umane.

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL RENASCENTIST ÎN ALTE ŢĂRI EUROPENE

1. Ţările scandinave

Danemarca în special numără viaţa de teatru printre faptele de seamă ale tradiţiei ei culturale.

În Evul Mediu, reprezentările de mistere, îndeajuns de frecvente, celebrau în spirit catolic viaţa şi virtuţile sfinţilor naţionali. Începînd din prima treime a secolului al XVI-lea, prin adoptarea Reformei şi separarea de biserica romană aveau să se petreacă modificări importante şi în atmosfera generală de teatru. Ca şi în celelalte ţări protestante, spiritul şi stilul *Bibliei* vor impregna puternic aproape toată întinderea creaţiei literare. Practicile şi intonarea în comun a canticelor luterane propaga acest spirit în diferitele straturi ale populaţiei, operînd totodată o sudură de adîncime cu tradiţia orală a cîntecelor populare. Asistăm la revizuiri ale normelor de educaţie, la transpuneri locale ale indicaţiilor pedagogice elaborate la Wittenberg şi la introduceri sistematice ale unor manifestări de teatru în programele de învăţămînt ale colegiilor religioase. Printre alte îndatoriri profesionale, magiştrii aveau şi pe aceea de a compune sau adapta texte pentru reprezentaţiile studenţilor, în instituţiile de învăţămînt nou create. De două ori pe an, în genere, aceste instituţii erau obligate să organizeze spectacole erudite, avînd în program tragedii cu subiecte biblice şi comedii de inspiraţie umanistă.

Numele cîtorva magiştri care s-au dedicat acestei activităţi au intrat în istoria literară. Acţiunea lor nu s-a limitat la cadrul colegiilor, ci s-a repercutat şi în afară, răspîndind interes pentru literele clasice şi stimulînd preocuparea de teatru în sînul burgheziei. Şi anume: P.J. Hegelund (1542—1614), autorul unei piese *Susanna*, adaptată după un model german; Anders K. Tybo (1600—1639?), dovedind, mai ales în *Absalon*, inventivitate şi meşteşug în mînuirea mijloacelor scenice; Hieronymus Justêsen Ranch (mort în 1607), pastor şi magistru la colegiul din Viborg, discipol al lui Terenţiu, autorul comediei *Un nemernic zgîrie-brînză*, satiră vie, îndrăzneaţă, pe alocuri cu note licenţioase, la adresa zgîrcitului şi a zgîrceniei.

Întîlnim totodată şi manifestări de teatru renascentist. Acestea însă sînt mai puţin caracteristice. Nu-şi propuneau, ca în celelalte piese, scopuri educative şi edificatoare, accentul lor căzînd pe latura distractivă ori somptuoasă. E vorba mai cu seamă de reprezentaţii organizate cu prilejul unor cortegii regale, a nunţilor princiare, a primirilor de oaspeţi înalţi, a diferitelor aniversări şi comemorări. Pentru asemenea ocazii se compuneau scenete cu teme din mitologie, pretexte pentru desfăşurări de fast, costume,

https://biblioteca-digitala.ro

dans şi cîntece. Textul vorbit folosea două limbi: în scenele cu caracter mai grav, mai nobil, mai dramatic, ori limba latină ori cea germană; în scenele mai apropiate de farsă, limba daneză. Existau şi cazuri cînd aceste reprezentaţii îşi propuneau teme mai profunde. Astfel, cu prilejul unei nunţi regale celebrate în 1647, fantezia mitologică pusă în scenă figura o luptă de idei şi de sensuri morale între mai multe vicii şi virtuţi.

Către sfîrşitul secolului al XVIII-lea, dar mai cu seamă în primele decenii ale celui următor, în gustul pentru teatru al publicului danez s-a înregistrat o separaţie: publicul mare îşi îndrepta simpatiile spre trupele germane, publicul de curte spre teatrul francez. Primul gusta piesele cu intrigă amplă, cu descrieri istorice, cu aluzii politice, cu pasiuni omeneşti răscolite; celălalt prefera jocul comedienilor francezi şi repertoriile lor în stil clasic. În 1716, de altminteri, o trupă de actori francezi se şi instala la curtea regelui.

Curînd această competiţie franco-germană avea să fie umbrită de un factor nou: opera italiană. Pentru moment, cel puţin în sfera aristocratică, devenea victorioasă; în 1720, trupa de comedieni francezi ai regelui a fost concediată. Dizgraţierea însă nu a durat mult. Datorită eforturilor depuse de francezul Étienne Capion (mort în 1759), om de teatru, scenograf, expert în maşini de scenă, trupa a fost restaurată. Nemaiavînd putinţa de a juca la curte, s-a îndreptat spre publicul mare. Departe de a întreţine rivalitatea cu trupele germane, dimpotrivă, le-a cerut colaborarea. S-a ajuns astfel ca pe aceeaşi scenă să se joace alternativ repertorii franceze şi germane.

Capion la început şi-a desfăşurat activitatea într-o clădire modestă. După un timp avea să se ridice în principala piaţă din Copenhaga edificiul care va deveni instituţie naţională sub denumirea de *Teatrul Regal*. Aici, în atmosfera de lucru imprimată de conducătorul priceput, vor fi absorbiţi ultimii supravieţuitori ai trupei franceze. Noua instituţie manifesta o preţuire aparte pentru Molière; spiritul acestuia stăruia aproape în totul, fără ca prin aceasta să se renunţe la alternarea cu piese originale şi, în genere, fără să se nesocotească vreo trăsătură din cultul comun pentru tradiţiile teatrului autohton.

După Capion, direcţia artistică a trecut pe seama unui alt francez, Magnon de Montaigu. Acesta va avea privilegiul să se ştie ajutat de cel mai de seamă spirit literar în lumea scandinavă a epocii, Ludvig Holberg (1684—1754). Creaţia lui, ca tonalitate spirituală, aparţine secolului al XVIII-lea. Dar în măsura în care prin Holberg s-a pus capăt unei perioade de tranziţie şi s-a ajuns la cristalizarea ideei de teatru naţional, e nevoie ca o seamă de date generale să fie amintite şi aici.

Holberg era de origine norvegiană; la data aceea separaţia politică dintre Danemarca şi Norvegia nu se produsese. Întrunea în personalitatea lui valenţe multiple: istoric, jurist, filozof, pedagog, poet satiric, autor dramatic. Făcuse studii la Amsterdam, Paris şi Roma, însuşindu-şi cosmopolitismul iluminat al epocii. Întors în Danemarca după anii săi de călătorie şi de largi experienţe intelectuale în medii de cultură diferite, era în măsură să observe, să cunoască şi să caracterizeze societatea daneză cu criterii obiective şi egale de om învăţat. Şi-a exercitat vocaţia de scriitor în mai multe direcţii; în teatru însă şi-a găsit expresia cea mai vie şi mai naturală. A avut drept modele pe Plaut, Terenţiu, Shakespeare şi Molière; nu mai puţin se simţea legat şi de spiritul german, în special cel conformat de

https://biblioteca-digitala.ro

barocul silezian și teatrul iezuit. A dat la iveală treizeci și patru de opere dramatice, între care cîteva — *Jeppe de la munte*, *Erasmus Montanus*, *Vasul de aramă* ș.a. — vor lua loc în galeria de capodopere ale creației comice universale.

În teatrul său comic, Holberg ia atitudine împotriva suficienței și pedanteriei, împotriva prejudecăților și superstițiilor de tot felul. În măsura în care urmărea să creeze un climat de bun-simț și de echilibru moral în care valorile științei și ale culturii să poată cîștiga mentalitatea păturilor de mijloc, acest teatru s-a înscris în sfera iluministă a secolului al XVIII-lea și va trebui analizat ca atare. Nu e însă mai puțin adevărat că Holberg a aparținut spiritualmente și secolului anterior, întîi prin colaboratorii cu care a pornit la drum, apoi prin spiritul său baroc, prin străduința de a da unitate daneză unei activități solicitate de influențe diferite, în cele din urmă prin misiunea pe care înțelegea s-o atribuie teatrului stabil, profesionist.

În Suedia, situația e în bună parte asemănătoare. De-a lungul întregului secol al XVII-lea, cu prelungiri și în secolul următor, interesul pentru teatru a fost întreținut prin activitatea colegiilor, a trupelor ambulante și a serbărilor de curte. Se semnalează că în personalul regelui Gustav Adolf (1611—1632) figura și un director artistic care a mijlocit instalarea la curte a unei trupe germane de actori. În timpul reginei Cristine (1626—1689), turneele de trupe olandeze, germane și italiene în capitala țării s-au înmulțit. Se menționează că în 1683 s-a reprezentat de către amatori, în limba franceză, *Iphigénie* de Racine. Amintim că și Descartes, în timpul petrecut la curtea acestei regine, a fost invitat să compună versuri pentru un balet și să desfășoare în consecință și o anume activitate regizorală.

Totodată se fac și încercări în direcția unui repertoriu național. În perioada domniilor lui Gustav Adolf și Carol al XII-lea (1682—1718), „perioada de glorie", patriotismul suedez se afirmă cu vigoare. Barocul va susține acest patriotism printr-o literatură încărcată de orgoliu național, gata să celebreze forța, eroismul, gustul de aventură și de expediții îndrăznețe. În această atmosferă aveau să figureze, fără strălucire ori vreo semnificație aparte, și cîteva manifestări de teatru. În 1665, studenții din Stockholm (nu exista încă un teatru profesionist) au reprezentat în fața regelui *Rosimunde* de Urban Hjärne (1641—1724); e o tragedie în care eroina, o regină lombardă, își ispășește cruzimile. În ce îl privește pe Georg Stjernhjelm (1598—1672), părintele poeziei suedeze, și prin tragediile lui de inspirație umanistă, și prin libretele de balet scrise pentru serbările curții a rămas în marginea creației dramatice propriu-zise.

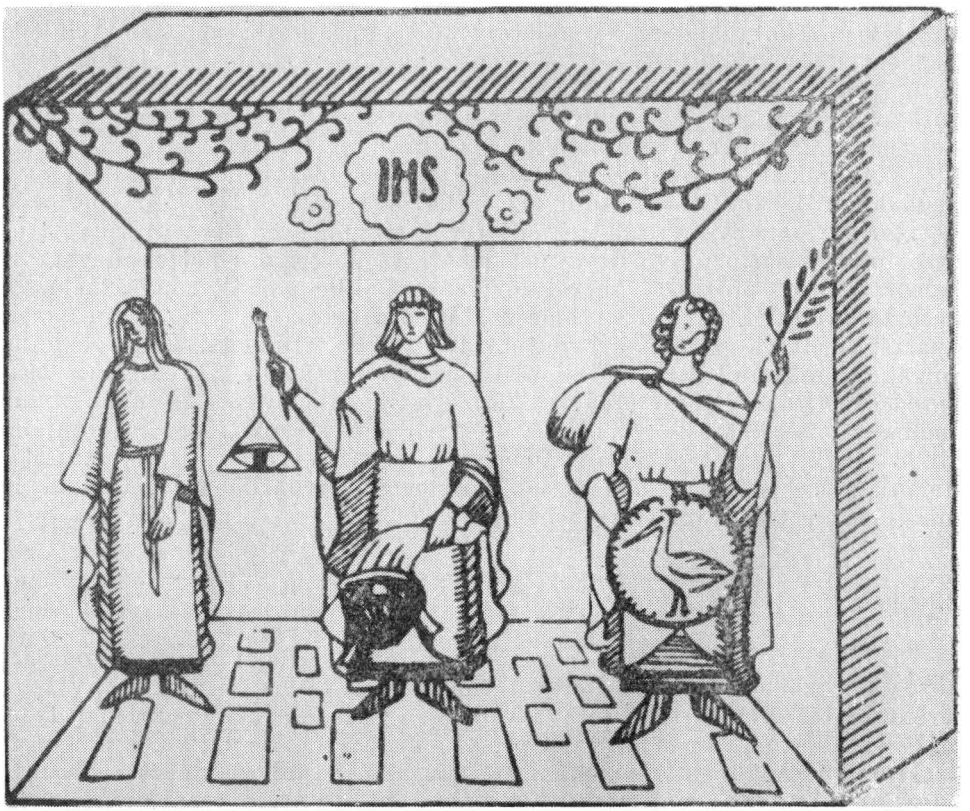
2. Rusia

După criza din sistemul moscovit, cu implicațiile ei dinastice, politice și sociale, izbucnită către sfîrșitul secolului al XVI-lea, secolul al XVII-lea a reprezentat în cultura și literatura Rusiei o perioadă de limpeziri și de tranziție de la formele lor medievale spre altele moderne. Se păstra mai departe legătura spirituală cu tradiția culturii bizantine; limba își menținea vitalitatea ei autohtonă; sentimentul național și cultul ortodox continuau să fie puternice și să se apere cu hotărîre; în același timp își făceau însă drum și

https://biblioteca-digitala.ro

elemente ale civilizaţiei apusene sub impulsul unei curiozităţi intelectuale în creştere, urmare printre altele şi a îndelungilor refulări şi constrîngeri ce-i precedaseră. Nu arareori, în apărarea sa, clerul ortodox avea să împrumute arme ale propagandei catolice, după modele pe care le găsea la polonezi şi lituanieni.

În 1631, mitropolitul Petru Movilă al Kievului a reorganizat „Academia bisericească", inspirîndu-se în largă măsură din instituţiile de învăţămînt conduse de iezuiţii polonezi. Notăm că acest oraş a fost în multe privinţe un izvor de viaţă culturală pentru popoarele din Ucraina, Rusia şi Bielorusia. Ne interesează mai cu seamă influenţa exercitată la Moscova, pe deasupra multelor rezistenţe întîmpinate aici din partea cercurilor conservatoare. Din cele opt clase ale colegiului, două se dovedeau de importanţă deosebită: clasa de poetică (a V-a) şi clasa de retorică (a VI-a). Paralel cu enunţarea principiilor abstracte ale poeziei şi explicarea formelor literare se cerea ca elevii să facă şi exerciţii practice, scris, compoziţie, versificaţie şi dramatizare. Întîlnim în germene teoria celor trei stiluri (sublim, mediu, vulgar), pe care peste cîtăva vreme avea s-o formuleze Lomonosov. Drama şcolară se



Scenă dintr-o reprezentaţie de teatru şcolar rus, secolul al XVII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

afla în egală atenție. Aceasta, în genere, își alegea subiecte religioase, cu intercalări de mici comedii și intermedii laice.

Avem în *Alexei, omul lui Dumnezeu* un model de asemenea dramă. Arhanghelul Rafael anunță că misiunea lui este de a sprijini căsătoriile. Îl contrariază însă faptul că Alexei, un senior bogat cu trei mii de servitori, insistă să rămînă celibatar. Într-o discuție purtată cu arhanghelii Rafael și Gavriil, acesta din urmă exaltă virtuțile celibatului și ale virginității. Alexei rămîne neclintit în hotărîrea sa; arhanghelul Gavriil îl încurajează. Junona, care vine însoțită de Bucurie, încearcă să-l seducă pe Alexei trecîndu-i pe dinaintea minții fericirile pămîntești. Alexei, susținut de Virtute, Castitate și Sărăcie, rămîne neclintit. Intervin și părinții lui care ar dori să-l vadă întemeindu-și un cămin. Arhanghelul Mihail îl îndeamnă să reziste. Faptele continuă, urmînd în genere legenda hagiografică. Părinții lui Alexei rămîn deznădăjduiți; fiul lor însă cunoaște fericirea cerească. Din paradis, adresîndu-se împăratului Alexei Mihailovici, îl asigură că va interveni pe lîngă Atotputernicul în favoarea sa.

Piesa cuprindea și un intermediu vesel: o presupusă nuntă rustică a lui Alexei, cu cîntece, dansuri și comici gălăgioși, amețiți de băutură.

Spectacolele de acest gen au durat pînă în prima parte a secolului al XVIII-lea. În acest timp aveau să înregistreze progrese, să facă școală și să contribuie la întemeierea teatrului laic. În această evoluție, momentul cel mai caracteristic a fost înscris de Simeon Polețchi, poet de seamă în epoca sa.

Simeon Polețchi (1629—1680) reprezenta în mod autentic civilizația kieviană. Venirea lui la Moscova, în 1663, a însemnat în dezvoltarea modernă a literaturii ruse un punct de plecare. Iubea poezia, atribuindu-i totodată misiuni diferite. Poeziile sale erau scrise într-o limbă compozită, reunind în ea elemente ruse, slavone și poloneze. Prin odele și cîntecele lui religioase, în parte parafrazări ale psalmilor, începea în literatura rusă un gen pe care aveau să-l perfecționeze mai tîrziu Lomonosov și Derjanin. A scris și în slavonă de biserică, devenită în secolul al XVII-lea limbă literară; e interesant însă că în operele sale dramatice s-a preocupat să folosească un limbaj mai viu, mai natural, de felul celui din vorbirea obișnuită.

Sub pana lui, cadrul dramei școlare religioase s-a lărgit prin raportări la actualitate, unele cu intenție satirică, majoritatea de ordin moralizator.

Iată, de exemplu, comedia *Fiul risipitor*. Parabola biblică este tratată cu libertate. În epilog, Polețchi judecă aspru, rechizitorial. Condamnă veleitățile de independență ale tinerilor; merge chiar pînă la a sublinia binefa-

Scenă din *Fiul risipitor*. Reprezentație de teatru școlar rus 1685.

https://biblioteca-digitala.ro

cerile biciului: „gonește din inima copilărească spiritul de revoltă". Într-o bună parte a tineretului, mai ales în pătura aristocratică, străinătatea exercita o adevărată fascinație. E posibil ca autorul să fi făcut aluzie la aceia care se arătau gata să prețuiască tot ce era „străin", cu dispreț și superficialitate față de ce puteau găsi acasă. Totuși nu e mai puțin adevărat că într-un anume moment al acțiunii îl vom auzi pe fiul învinovățit apărîndu-se cu argumente ca acestea: „Ce-aș mai putea obține rămînînd în casa părinților? Ce-aș mai avea de învățat aici? Nu e mai bine să plec în lume, s-o cunosc și astfel să-mi îmbogățesc mintea?" E o implicație laică, abătîndu-se de la sensul strict biblic; oarecum nefericirile tînărului ar apărea și ca un preț dureros, trebuind să fie plătit pentru faptul că a vrut să cunoască mai mult, să-și „îmbogățească mintea".

În 1685, comedia a fost tipărită la Moscova într-o carte-album cu gravuri, prima dintre acestea de un interes documentar aparte. Înfățișează sala și scena. Totul e primitiv; nimic însă nu lipsește. Pot fi văzute: cortina; un fundal semănînd cu o altă cortină; două coloane, stil rusesc din secolul al XVII-lea; o rampă cu lampioane aprinse; în mijlocul scenei o masă încărcată cu piese de aur aduse acolo de tatăl fiului risipitor; pe podea un cufăraș deschis, plin de asemenea cu galbeni; tatăl e îmbrăcat ca un boier moscovit după moda epocii; ș.a. În josul desenului se văd și cîțiva spectatori așezați pe bănci, cei mai mulți purtînd pe cap pălării franceze cu boruri mari, gen Ludovic al XIII-lea, unul însă cu căciulă rusească de zibelină.

Trebuie să ne oprim deopotrivă și asupra unei alte comedii: *Nabucodonosor* (titlul întreg: *Comedia despre împăratul Nabucodonosor, statuia de aur și cei trei copii care nu au ars în cuptor)*.

Nabucodonosor, apărînd în prima scenă, ordonă să i se toarne statuia în aur pentru ca fiecare cetățean s-o adore prosternîndu-i-se. Totodată poruncea să se construiască și un cuptor în care să fie arși aceia care nu s-ar supune. Pe cîmpia Dair, în cîntece și atmosferă de veselie, toți se închină idolului. Trei copii însă refuză. Împăratul, iritat, poruncește boierului Amir să-i pedepsească. În fața amenințării că vor fi arși de vii, aceștia rămîn neclintiți. Toți îl înfruntă pe împărat. Serdac: „Dumnezeul nostru, împărate, va avea puterea să ne scoată din focul în care ne azvîrlă trufia ta"; Misac: „Dacă Dumnezeul nostru ar vrea spre gloria lui să ne părăsească, sîntem gata să ne jertfim"; Advenag: „Dumnezeul pe care îl cunoaștem este un Dumnezeu viu, din cer; nu ne sfiim ca unui chip fără suflet să-i arătăm disprețul nostru". Copiii sînt aruncați în foc; dar înainte ca flăcările să-i cuprindă, un înger coborît din cer îi va salva.

Piesele lui Poloțchi au produs asupra contemporanilor impresii puternice. Ele constituiau, de fapt, primele lucrări originale în dramaturgia rusă. Avem în ele oglinda teatrului născînd de la Moscova, în 1676, data cînd țarul Alexei Mihailovici înceta din viață.

Teofan Procopovici (1681—1736), succesorul imediat al lui Poloțchi, a fost mitropolit al Novgorodului. Ca formație spirituală aparținea de asemenea Academiei bisericești de la Kiev, la care trebuie să adăugăm și anii de studiu petrecuți în colegiile iezuite din Polonia și apoi la Roma, în celebrul colegiu „Sfîntul Atanase" întemeiat de papa Grigore al XII-lea. Istoricește face parte din secolul al XVIII-lea; e legat de aproape de mișcarea intelectuală patronată în Rusia de către Petru cel Mare, căruia de altminteri i-a

https://biblioteca-digitala.ro

fost consilier și susținător în aplicarea reformelor sale. E necesar însă a-l aminti și aici, pe de o parte ca încă un reprezentant de seamă al teatrului de școală, pe de altă parte ca scriitor marcînd tranziția spre teatrul rus din secolul al XVIII-lea.

Era un spirit mult mai liberal decît înaintașul său. Într-o predică ținută în anul 1716, Procopovici, departe de a protesta împotriva călătoriilor în țările occidentale, le recunoștea necesitatea: „Peregrinarea, călătoria luminează spiritul conducătorului; nu există cale mai vie, mai potrivită, pentru a forma un om de stat priceput; călătoria ne ajută să cunoaștem stările de lucruri și moravurile popoarelor, nu din auzite, nici de pe hîrtie, ci prin experiență personală; înțeleptul învață să cunoască vicisitudinile soartei și binefacerile modestiei, faptele care pot duce la prosperitate, necesitatea de a ne supune legilor...“; „... într-un cuvînt, călătorind cînd sîntem tineri dobîndim mai multă înțelepciune decît ne va putea aduce bătrînețea...“

În 1702, revenind la Academia, din Kiev, de astădată ca profesor, a scris piesa de teatru *Vladimir* (titlul exact: *Vladimir, adus din întunericul idolatriei la lumina Evangheliei)*. Era o tragicomedie clădită pe un fond hagiografic, însă cu referire transparentă la situații contemporane. Dramatizînd conversiunea sfîntului Vladimir și creștinarea Rusiei, punea în cauză un paralelism: între Vladimir, care a regenerat Rusia creștinînd-o, și țarul Petru I care a impus țării înnoiri prin instituirea de forme ale civilizației occidentale. Elemente de dramă, solemne și intense, se împletesc cu altele de comedie, cu aluzii satirice îndrăznețe și necruțătoare. În preoții păgîni, adversari ai noii religii — Jerivol, „mîncătorul de boi“, Kuroiad, „mîncătorul de găini“, Piear, „băutorul“ — puteau fi recunoscuți membri ai unui cler incult, retrograd, teluric, aceia care pe față sau în ascuns se opuneau reformelor inițiate de împărat.

În ochii contemporanilor, piesa s-a bucurat de aprecieri stăruitoare. Spiritele instruite vedeau în ea deopotrivă o pledoarie în favoarea progresului modern, bazat pe știință și lărgiri de orizonturi în cît mai multe direcții ale culturii. Istoria și critica literară îi recunosc și tot atîtea merite artistice: versificație curgătoare, alegorii folosite cu moderație, limbaj expresiv pe înțelesul tuturor, personaje bine conturate prin trăsăturile lor caracteristice.

Sub Alexei Mihailovici (1629—1676), tatăl lui Petru I, mișcarea de teatru din Rusia a făcut pași însemnați înainte. Inițiativele țarului s-au produs în bună parte din îndemnurile și cu ajutorul a două spirite luminate ale vremii: boierul Elie Miloslavski, tatăl primei soții a țarului, și boierul Artamon Seerghevici Matveev, sfetnic al coroanei, diplomat, cunoscător al teatrului occidental.

În cartierul german din Moscova, Matveev a înființat o mică școală de teatru unde douăzeci de tineri, copii de negustori și mici burghezi, veneau să învețe meșteșugul comediei de la un oarecare Iogan (Johann), șeful trupei de actori adusă de Matveev din Germania. Curînd, acest Iogan, cîștigînd simpatia și încrederea țarului, a obținut permisiunea de a juca o piesă amuzantă în fața curții. Se spune că țarul nu și-a dat acest consimțămînt înainte de a consulta forurile bisericii, temătoare ca o asemenea

https://biblioteca-digitala.ro

petrecere să nu însemne o abatere de la credință, ca și înainte de a se fi făcut prin cancelariile de stat unele investigații diplomatice, confidențiale, cu privire la natura reprezentației și intențiile trupei germane.

Reprezentația, rămasă memorabilă, s-a dat în ziua de 2 noiembrie 1673 în palatul de la Preobrajensk, proprietate din vecinătatea Moscovei a țarului. S-au jucat două piese: *Assuerus și Estera* și *În ce fel Iudita a știut să taie capul lui Holofern*. Încurajat de buna primire făcută, Iogan a cerut țarului să-și dea pe față adevărata identitate. Era un pastor protestant, Johann Gottfried Gregor, cu studii la Jena și Dresda, care împrumutase meseria de actor pentru a pătrunde neobservat în țară și care acum solicita să i se dea autorizația de a deschide o capelă pentru conaționalii săi stabiliți în Moscova.

Țarul, considerînd că „un om care știa să reprezinte piese atît de virtuoase nu putea să ceară ceva imoral", i-a creat la curte o situație privilegiată, dîndu-i posibilitatea să devină inițiatorul primului teatru profesionist în Rusia, autor dramatic, conducător de spectacole și administrator al bunurilor de teatru.

Notăm ca fapte caracteristice: la reprezentația amintită, orchestra era formată din țărani ruși de pe moșiile lui Matveev, instruiți doar în cîteva luni de către muzicanții din trupa lui Gregor; întrucît textele erau rostite în limba germană, un tălmaci așezat în vecinătatea țarului traducea paralel cu mersul acțiunii; pentru femei, care nu aveau voie să se arate în public, se construise o galerie acoperită, mai bine zis o lojă cu zăbrele așezată în centrul sălii, în spatele jețului imperial.

Informațiile rămase arată că prima trupă profesionistă de teatru era numeroasă: douăzeci și șase de actori ruși și patruzeci de actori germani. În școala lui Gregor funcționau două secții: una pentru actorii autohtoni, cealaltă pentru străini. Rolurile feminine erau jucate de bărbați. Eleviiactori primeau din partea oficialității anume stimulente materiale, totodată și încurajări morale în ce privește profesiunea aleasă.

Cît despre repertoriul jucat sub conducerea lui Gregor, există numai date sporadice. Totuși putem cita: *Istoria călătoriei și a nunții lui Tobia*; *Mică piesă amuzantă despre marea bunătate și despre puritatea de suflet a lui Iosif, fiul lui Israel*; *Comedie tînguitoare despre Adam și Eva*; *Comedie despre David și Goliat*; *Comedie despre Tamerlan (Faptele lui Temir-Aksak)*; aceasta din urmă, prezentînd pe Baiazid ca apărător al Bizanțului împotriva invaziei mongole, era o prelucrare după *Tamerlan* de Marlowe. Găsim în această alăturare: prelungiri din teatrul școlar, influențe iezuite, pătrunderi elisabetane, bufonerii din comedia germană (mai ales cu prezența personajului Hans Wurst), totul într-un amestec de baroc și renascentism, cu aplecări spre spectaculozitate, spre scene de groază, deopotrivă și spre unele fericiri ale vieții pămîntești.

Se menționează că în 1675 s-ar fi reprezentat și un balet, *Orfeu*, cu montare deosebită și cu trucuri de scenă; antractele erau adeseori ocupate cu divertismente: scene de balet, cîntece, prestidigitatori, jongleri ș.a.

După moartea lui Gregor, activitatea începută de el a fost continuată de Ghibner (Hübner) care îi fusese colaborator. Însă, spre deosebire de înaintașul său, nu a știut să mențină un anumit echilibru, provocînd astfel coalizarea forurilor bisericești și apoi înlocuirea lui cu Ștefan Kîjinski,

https://biblioteca-digitala.ro

profesor la Academia din Kiev. Înlocuirea s-a dovedit fructuoasă. Kîjinski a pregătit un mare număr de actori și prin întreaga sa activitate a contribuit ca trecerea de la teatrul de școală la cel profesionist să devină și mai sensibilă.

După moartea țarului Alexei Mihailovici, survenită în 1676, în mișcarea de teatru atît de promițător începută aveau să se ivească greutăți. Urmașul său, Feodor Alexeievici, tînăr, fără experiență, se va lăsa impresionat de partidul moscovit, cu trăsăturile lui retrograde. Trupa germană a fost concediată; lui Matveev i s-a ordonat un exil; o seamă de practici vechi, între timp desființate, sînt repuse în vigoare; în ce privește sala de comedie, s-a prescris să i se redea destinația ei inițială. Totuși mișcarea dramatică nu va abdica. Scena oficială a fost desființată, în locul ei vor apărea însă diferite scene particulare, cu sprijinul publicului care începuse să capete gustul teatrului. Deocamdată, acestea nu puteau să aibă decît repertorii improvizate, în parte prin reveniri la legende naționale (*Baba-Iaga cu piciorul uscat*, *Kaliada* ș.a.), în parte prin dramatizări naive ale unor evenimente contemporane.

Principesa Sofia Alexeievna, sora mai mare a țarului, devenită regentă prin moartea prematură a acestuia (1682), va reînnoda firul tradiției întrerupte. Se reiau reprezentațiile în propriile ei apartamente. Ea însăși avea aptitudini scriitoricești și actoricești. Sub numele de Sofia Romanov a dat la iveală drama *Sfînta Ecaterina*, *marea martiră*, despre care istoricul Karamzin afirmă că era o capodoperă. A tradus *Medicul fără voie* de Molière; pentru reprezentația din 17 septembrie 1678, altă dată memorabilă din istoria teatrului rus, s-a îngrijit personal de costume, decoruri și întreaga punere în scenă. În arhivele de la Kremlin s-a păstrat lista cu distribuția rolurilor; actorii amatori erau nume dintre cele mai cunoscute ale aristocrației moscovite, în frunte cu prințul Dolgoruki și principesa Hovanska.

După principesa Sofia Alexeievna, sarcina de protector al mișcării de teatru a trecut pe seama lui Dmitri Tuptalo, mai tîrziu mitropolit de Rostov, apoi canonizat de biserica ortodoxă rusă sub numele de sfîntul Dmitri din Rostov. A compus o serie de drame religioase pentru Academia din Kiev, la început în limba slavonă, apoi în cea rusă. Dăm titlurile: *Nașterea lui Cristos*, *Păcătosul pocăit*, *Epir și Agasfer*, *Drama înălțării la cer*, *Drama lui Dmitrevsk*, *Drama învierii*. Prin conținutul biblic se apropiau ca gen de misterele dramatice; prin alegoriile și personificările din cuprinsul acțiunii — Natura umană, Nădejdea, Umanitatea, Cinstea, Epoca de aur, Epoca de fier, Moartea, Gelozia, Războiul, Viața ș.a. — par moralități. Prologul și epilogul erau de rigoare. Din incinta Academiei de la Kiev, piesele au iradiat în multe părți ale Rusiei. Vioiciunea și naturalețea dialogurilor, nota omenească a scenelor, o anume poezie făcută din grație copilărească și pietate, mai ales în pasajele privind nașterea lui Cristos, deopotrivă limba simplă și colorată în care erau scrise, le-au asigurat adeziunea publicului, atît cel popular cît și cel instruit. S-au jucat multă vreme și după moartea autorului. Împărăteasa Ecaterina a II-a le-a menționat cu simpatie în memoriile sale.

Luptele politice din penultimul deceniu al secolului al XVII-lea au făcut ca mișcarea de teatru să întîmpine din nou piedici. În 1689, data cînd Petru I devenea singurul deținător al puterii, teatrul rus se afla într-o gravă eclipsă. Noul monarh însă va avea să-i imprime impulsuri regeneratoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Teatrul rus din secolul al XVII-lea reprezintă în dezvoltarea culturală a țării un proces natural, autentic, cu justificări istorice și morale. Pe de o parte, găsim în el fondul autohton, prelucrat și adus la nivelurile unei expresii mai moderne prin acțiunea școlilor; pe de altă parte simțim o participare la mișcările vremii, fenomenul european de înnoire. Aparent s-ar spune că inițiativa lui Gregor se datorește unei întîmplări; în realitate era firesc ca divertismentele obișnuite, rudimentare, ale luptelor de oameni sau de animale să fie înlocuite prin forme de teatru cult. Tot așa s-ar părea că teatrul patronat de țarul Alexei Mihailovici ar fi fost mai mult un teatru de curte, prilejuit materialmente de prezența unei trupe străine de actori. Adevărul însă e că această formație de curte a pus bazele unei activități statornice, s-a adaptat condițiilor locale, a creat o școală de actorie, a iradiat înspre publicul din afară și a manifestat dorința de a persevera atunci cînd împrejurările oficiale îi deveneau mai puțin favorabile sau chiar ostile.

3. Polonia

Teatrul liturgic existînd din secolul al XII-lea (cea mai veche mențiune: reprezentarea la Cracovia, în 1253, a miracolului *Visitatio Sepulchri*) a durat pînă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Paralel s-au dezvoltat și alte forme dramatice. Încă din secolul al XV-lea, prin pătrunderea ideilor umaniste din Occident, interesul pentru litere și cultură înceta de a fi un monopol al clerului; își făcea drum deopotrivă și în unele medii doritoare de instrucție ale aristocrației și burgheziei. Ne referim mai cu seamă la teatrul de curte (există dovezi că în secolul al XVI-lea ar fi avut loc unele reprezentații în limba latină) și la teatrul școlar, emanație în primul rînd a culturii umaniste propagate de Universitatea din Cracovia.

Tot din secolul al XVI-lea datează și primele încercări de teatru în limba poloneză. În 1522 s-a jucat în latinește *Judicium Paridis*, adaptare după piesa cu același nume a umanistului german Jakob Locher (1471—1528); două decenii mai tîrziu (1542), piesa avea să fie tipărită la Cracovia, de astă dată în limba națională.

În această direcție, pasul hotărîtor a fost făcut de Jan Kochanowski (1530—1584), poet de seamă, format în atmosfera umanistă a Universității din Cracovia, cunoscător al culturii italiene și franceze, admirator fervent al petrarchismului și al Pleiadei, denumit de aceea „un Ronsard al Poloniei". Opera sa este prin excelență lirică. În raport cu aceasta, încercările epice și dramatice par minime; totuși — în special cele din urmă — sînt caracteristice. Capitală în această privință este *Concedierea solilor greci*, tragedie în versuri, cu coruri, inspirată din cînturile al III-lea și al VII-lea din *Iliada*. Prima reprezentație a avut loc la Jazdowo la Varșovia, în ianuarie 1578, de față fiind suveranul și întreaga curte. A fost jucată de către amatori din nobilime, încadrați în mod camuflat — cum se practica în genere — cu comedieni profesioniști. Faptul se numără printre evenimentele epocale ale Renașterii poloneze, fiind considerat drept actul de naștere al teatrului național polonez. Niciodată pînă atunci o producție dramatică nu reprezentase o sinteză mai cuprinzătoare de cultură clasică, influență renascentistă de proveniență italo-franceză și elemente autohtone.

https://biblioteca-digitala.ro

În 1635, Ladislau al IV-lea a întemeiat la Varșovia primul teatru stabil profesional. În bună parte, ideea lui a fost pregătită de trupele ambulante de actori, de la care a rămas un repertoriu de comedii populare anonime în genul jocurilor de carnaval. Printre altele, aceste trupe au și meritul de a fi perpetuat ideea teatrului autohton într-o epocă în care moda mergea spre trupele italiene cu spectacolele lor de operă și librete adaptate după Monteverdi, ca și spre trupele engleze, ale căror turnee la Varșovia deveneau frecvente.

În a doua parte a secolului al XVII-lea și-a făcut apariția în capitala Poloniei și teatrul clasic francez în traduceri poetice. Notăm: în 1662 s-a reprezentat *Cid*-ul, în 1675 *Andromaca* și în 1682, în castelul de la Rydzna al nobilului Rafael Leszczynski, *Burghezul gentilom*.

În tot acest timp, reprezentarea de „mistere" și-a menținut actualitatea, însă nu în forma lor strict medievală, biblică, ci cu localizări de conținut și modificări baroce ca scenografie. Deopotrivă s-a menținut și o anumită dominație exercitată de iezuiți asupra teatrului școlar. E vorba de un fenomen care a dăinuit mai mult de două secole (1566—1773). Pe lîngă partea de miraculos creștin și de edificare morală, teatrul inspirat de către iezuiți a trezit interes și pentru subiecte de istorie națională poloneză.

Mișcarea de teatru, care prin Jan Kochanowski apăruse atît de încărcată de promisiuni, a fost întreruptă de evenimentele politice din țară. „Secolului de aur" — ilustrat prin Copernic, Kochanowski, Orzechowski, Skarga ș.a. — i-a urmat o perioadă de decadență, pe de o parte din cauza amenințării crescînde a înaintării turcești spre nord de Marea Neagră, pe de altă parte din cauza disensiunilor interne provocate de privilegiile și aroganța păturii nobilitare. Criza produsă în toate direcțiile de autoritate ale țării s-a făcut simțită și în teatru. Curînd după jumătatea secolului al XVII-lea, trupa italiană s-a dispersat iar trupele locale de actori ambulanți au dispărut cu totul. Rămîneau în picioare, nu cu puterea de altădată, ci cu supraviețuiri mai mult simbolice, doar teatrul religios popular, teatrul școlar și în mod sporadic teatrele particulare ale unor mari seniori.

Criza a durat pînă către jumătatea secolului următor; ieșirea din ea va fi consfințită în 1765 prin întemeierea la Varșovia a teatrului național.

4. Iugoslavia

Drama religioasă, datorită în bună parte influenței italiene, a cunoscut în Croația și Dalmația o activitate deosebită. Procesul — început în secolul al XIV-lea, cu prelungiri statornice în cele următoare — s-a desfășurat paralel cu drama religioasă occidentală, în același spirit, cu aceleași reguli, adesea în aceeași notă de anonimat. Stăruia însă în el și o notă de independență, mai bine zis de culoare locală, în felul de a interpreta materialul hagiografic și unele scene biblice.

Avem de amintit în această direcție și două nume caracteristice. Primul este Marko Marulić (1450—1524), originar din Spalato (Split), cu studiile făcute la Padova. În două din dramele sale, *Sfîntul Pafnutie* și *Judecata din urmă*, avem transpunerea în spirit croat a unor modele italiene inspirate din Feo Belcari; într-o altă dramă, *Visio Philiberti*, reedita o dispută între trup și suflet, temă frecventă în teatrul religios medieval. Celălalt nume este al

https://biblioteca-digitala.ro

benedictinului Mavro Vetranović (1482—1576) din Ragusa. Ca dramaturg, s-a ilustrat prin *Drumul în infern al lui Cristos* și *Eliberarea părinților din Purgatoriu*, medievale ca fond de gîndire și sensibilitate religioasă, tributare genului italian de *sacre rappresentazioni*, dar și cu unele tendințe înnoitoare ca scenografie, ca implicații și trăsături umanistice. Într-o altă piesă, *Jocul Suzanei*, se crede că anume aluzii, ușor licențioase, erau îndreptate împotriva preoților lumești, dispuși să uite repede de îndatoririle lor spirituale.

Paralel cu influența italiană, la constituirea teatrului din această perioadă au contribuit și alți factori: serbările populare ale anotimpurilor și ale recoltei, repertoriile primitive ale unor actori anonimi, poezia folclorică recitată cu acompaniament muzical de guzlă, precum și anume stări de spirit cu caracter de rezistență națională, create de amenințarea invaziilor turcești.

În 1459, Serbia și Croația au intrat sub dominație musulmană. Încă din 1389, după bătălia de pe Cîmpia Mierlei, amenințarea devenise acută, făcînd ca dezvoltarea spirituală în aceste regiuni să fie întreruptă. Totuși, statul aristocrat Ragusa (Dubrovnik) și-a putut păstra un statut aparte de mai multă independență, pe de o parte printr-un complex de factori economici și geografici, pe de altă parte printr-o diplomație abilă, clarvăzătoare. Faptul i-a dat putința să ajungă la o situație economică prosperă. Paralel cu relațiile comerciale pe care le întreținea cu cetățile italiene aveau loc și tot atîtea relații culturale. Ragusa a fost în secolele XV—XVI o cetate-republică în care o pătură importantă de negustori bogați și instruiți întreținea un sentiment de putere și mîndrie națională, hotărîtă să înfrunte pretențiile de supremație ale Veneției și să reziste amenințărilor turcești.

Într-un asemenea cadru de condiții, teatrul religios, început anterior sub influența reprezentațiilor sacre italiene, s-a putut menține și prospera prin adausuri de elemente laice și umaniste.

Tot în spațiul dalmatin avem și activitatea din insula Hvar (Lesina), unde în 1612 s-a înălțat prima clădire permanentă de teatru. Putem vorbi de un bastion renascentist, cu putere de iradiație și în spațiul mediteranean.

În această insulă a văzut lumina zilei Hanibal Lucić (1485—1553), autorul primei drame naționale, *Robinja* (Roaba). Prima reprezentație a avut loc, probabil, în 1530. Piesa dezvolta un subiect modern: lupta contra turcilor împletită cu iubirea unui senior pentru o roabă. Robinja, fiica banului Vlaško, a căzut în sclavia turcească; pînă la sfîrșit, după multe peripeții, cavalerul Derenčin, iubitul ei, va izbuti s-o răscumpere din bazarul de la Ragusa.

Acțiunea se desfășoară pe registre diferite: tragice, sentimentale, umanistice. Robinja se întreabă dacă vreodată va mai ieși din sclavie. Regretă că altădată lăsase tînărului impresia că se joacă cu sentimentele lui. Dar acesta oare a iubit-o cu adevărat? De ce atunci nu se zbate mai mult ca s-o scape? Se destăinuia astfel unui negustor necunoscut, nebănuind că sub masca acestuia se ascundea însuși iubitul ei, travestit de circumstanță, în plină stratagemă pentru a o salva. În regretul pe care îl resimte profund se află și o undă de resemnare filozofică: atît de mult a greșit, a fost atît de nedreaptă cu Derenčin, încît poate că este drept ca acum să plătească.

https://biblioteca-digitala.ro

Avem de-a face cu o piesă complexă, reunind în ea elemente populare și elemente aristocratice, suflu uman și patriotic, fapte din viața istorică a cetății, sentimente de mîndrie și rezistență națională, precum și o notă de avînt, cu desfășurări de generozitate și cavalerism ale inimii.

Cadrul este redat în mod sugestiv. Rezultă imaginea și viața Ragusei din secolul al XVI-lea, cu notabilii ei, cu mișcarea din bazar, cu amestecul pitoresc de renascentism și elemente feudale, cu influențe italiene și atîtea stăruiri autohtone.

Piesa a avut un răsunet enorm, contribuind în mod hotărîtor la dezvoltarea teatrului laic în Dalmația. S-a jucat timp de trei secole în șir, căpătînd pe alocuri proporții și înțelesuri de ritual național. Însușindu-și-o, fiecare generație și-a constituit obligația de a-i aduce în spiritul ei modificări. Devenind bun comun, aproape că nu se mai știa numele autorului ei adevărat.

Totuși piesa a rămas oarecum singuratică. Din mișcarea de la Hvar nu s-a mai născut ceva similar. De aceea, ca să putem urmări mai departe viața teatrului dalmatin, trebuie să ne reîntoarcem la Ragusa. Diplomația cetății, pe cît de hotărîtă tot pe atît de nuanțată, cu preveniri și spirit de compromis, întîi față de Bizanț și Veneția, apoi față de regatul ungaro-croat și de turci, i-a dat putința să-și mențină libertatea, despre care istoricii spun că îi era mai scumpă decît aerul. Cu Italia a păstrat, în afara legăturilor politice și economice, și tot atîtea raporturi culturale. Fiii de patricieni erau trimiși să studieze în centrele universitare italiene. Unii dintre ei — de exemplu Ilija Crigević (Aelius Lampridus Cerva, mort în 1520) — au devenit nume notorii în literatură.

Teatrul, bineînțeles, avea să fie și el un beneficiar al acestor stări de lucruri. Ne referim deopotrivă la serbările de carnaval și mascaradele strălucitoare de care tinerii ragusani erau cuceriți și pe care municipalitatea ragusană se arăta bucuroasă a le reedita și la ea acasă, ca și la teatrul propriu-zis din repertoriile italiene, traduceri din clasici sau opere originale. Din documentele rămase rezultă că din Veneția se trimiteau la Ragusa, la cererea cetății, numeroase exemplare din ediții italiene ale pieselor lui Terențiu, Ariosto, Bibbiena, Giraldi ș.a. Toate aceste preluări urmau însă să treacă prin elaborarea locală, impregnîndu-se de spirit slav, căutînd apropieri cu viața înconjurătoare și totodată forme potrivite pentru reprezentări eficace pe scenă.

Printre reprezentanții de seamă ai acestei perioade, ca autori, regizori și în genere oameni de teatru, ne atrag atenția două personalități: Nikola Nalješković (1510—1587) și Marin Držić (1508—1567). Ne vom opri pe rînd asupra fiecăruia.

Nalješković reprezintă în totul spiritul comediei burgheze din secolul al XVI-lea. Venea în literatură cu știința lui de a observa și cunoaște oamenii, deprinsă în meseria sa de negustor. A scris mult și variat: cîntece de dragoste, epistole, mascarade, drame pastorale și comedii. Teatrul l-a interesat îndeosebi, este domeniul în care inițierea lui umanistă și inspirația autohtonă se întîlnesc mai des împletindu-se.

Scriitorul înțelege să-și păstreze anume libertăți. Nu-și pune condeiul în slujba vreunei predici ori moralizări. Dă impresia că îndepărtează cu voință rigiditatea scolastică și vocabularul petrarchizant. Privește iubirea

https://biblioteca-digitala.ro

sub dublul ei aspect, fizic şi spiritual. S-a spus că în privinţa aceasta ar avea trăsături comune cu gîndirea înfăţişată de Machiavelli în *Mătrăguna*.

În jocurile de carnaval foloseşte elemente de pastorală. Iniţial predomina nota de mascaradă, cu bogăţie de costume, acompaniament muzical de flaut şi transpuneri spectaculoase ale unor motive păgîne, în special cele legate de ritul fertilităţii. Ulterior acestea vor trece mai în umbră, lăsînd primul loc dramei pastorale propriu-zise. Dar şi aici găsim reflexe folclorice, în diferite adaptări locale. De exemplu, tipul de nimfă adus pe scenă se confundă cu „*vila*" din poezia sud-slavă; vînătorul Ljubmir e acela care îl consolează pe păstorul întristat cu argumentul burghez că nimfa „nu ar fi fost o bună gospodină". Vrăjitoarea care propune îndrăgostitului farmece aminteşte superstiţii uşor identificabile, iar ţăranul care printre atîtea personaje idealizate se amestecă grotesc cu glumele lui truculente este luat din viaţa curentă.

Farsele lui Nalješković cultivă cotidianul cu umor, simplitate, naturaleţe, pe alocuri şi cu mici îndrăzneli obscene. Soţul e trimis la bucătărie ca să certe femeia de serviciu care a spart nişte oale; pentru urechile soţiei, într-adevăr, va adresa vinovatei cuvinte aspre; cu mîinile însă încearcă asupra ei mîngîieri insinuante. Trei servitoare, toate gravide, apar pe scenă demonstrînd astfel infidelitatea soţului. Preotul, chemat în grabă ca să alunge „demonii" care întreţineau cearta dintr-o casă burgheză, pleacă mulţumit după ce şi-a îndeplinit misiunea, însoţit de cea mai drăguţă dintre slujnicuţe. În cea mai caracteristică dintre aceste farse, *Marova Komedija* (Comedia îndrăgostitului Maro), tînărul care îşi petrece viaţa în tovărăşia unei femei uşuratice contrazice astfel intenţia burgheză a părinţilor care ar vrea să-l însoare cu o fată bogată. Au loc scene de un realism direct, ca aceea în care cei doi părinţi se tocmesc negustoreşte pe chestiunea dotei, ca şi scene de comic material, cu travestiuri, întîlniri neaşteptate, incidente pitoreşti, situaţii ilariante şi jocuri pantomimice. Într-un amestec viu, sugestiv, se întîlnesc aici motive locale cu altele provenind din jocurile germane de carnaval şi din anume producţii italiene, gen *commedia dell'arte*. S-ar spune că totul se desfăşoară sub un semn de petrecere uşoară, chiar cu nuanţă amorală: „să nu ne facem scrupule, să nu încercăm revolte sau rezistenţe, pentru că în fond aşa e viaţa şi poate că aceasta îi constituie farmecul!" În realitate, e mai mult decît atîta. Avem de-a face cu trăsături izvorînd dintr-o stare de spirit nouă, decepţionată de rigorile creştine, doritoare de aceea să imprime vieţii şi caractere mai vesele.

Cu Marin Držić (1508—1576), această tendinţă va face paşi însemnaţi mai departe. Provenea dintr-o familie nobilă scăpătată. A avut în genere o viaţă aventuroasă. A urmat în Italia studii de teologie; era dorinţa familiei să intre în cler. De fapt, înclinaţiile sale adevărate îl atrăgeau spre muzică, literatură şi teatru. Între anii 1538 şi 1545 îl găsim la Siena funcţionînd în convictul Universităţii ca „rector di sapientia". Un timp s-a aflat în serviciul contelui Christoph von Rogendorf, însoţindu-l în mai multe călătorii la Viena şi Constantinopol. S-a despărţit de conte cînd acesta şi-a declarat vasalitatea faţă de turci. Revenind la Ragusa, oraşul natal, Držić va intra pe linia adevăratei lui vocaţii. Anii 1548—1555 i-au fost deosebit de fecunzi. Din această epocă datează principalele lui comedii. Adesea, cu prilejul evenimentelor din marile familii patriciene, scenariile şi pastoralele

https://biblioteca-digitala.ro

sale figurau în centrul festivităților de rigoare. Către sfîrșitul vieții, Držić a intrat în politică, declarîndu-se adversar al „oligarhiei aristocrate". Dar faptul i-a adus mai mult nemulțumiri. În 1566 s-a văzut silit să părăsească Ragusa. Și-a sfîrșit zilele la Veneția, purtînd în suflet amărăciunea emigrantului.

A dat teatrului principala sa vibrație ca om și ca poet. A scris numeroase comedii și pastorale. Compunea ușor, repede, cu abilitate și inventivitate. Avea intuiția sigură a fenomenului dramatic; știa să-l sesizeze dintr-o dată, să stabilească raportul exact dintre text și scenografie, să găsească soluții operative. Trupa de teatru pe care a întemeiat-o la Ragusa a devenit vestită. Își punea singur piesele în scenă. În prologuri ținea să expună spectatorilor structura scenică a comediilor. Nu ezita să combine elemente luate din diferite părți, dacă prin aceasta putea să mărească spectaculozitatea. În *Avarul*, de exemplu, folosea apariții mitologice, zîne din Arcadia și satiri, pentru intermedii pitorești și comentarii asupra acțiunii. Își manifesta activitatea de teatru pe spații largi: în săli permanente de spectacol, sub cerul deschis în piețe publice, la curți senioriale. Se făcea apel la el deopotrivă pentru organizarea părții artistice a serbărilor municipale. Încă un fapt meritînd să fie reținut: adesea Držić compunea roluri ținînd seama de posibilitățile actorilor pe care îi avea sub comanda sa.

Držić avea cultură umanistă. S-a ferit totuși să imprime teatrului său vreo notă savantă. În comediile lui s-a inspirat în primul rînd din realitate. Renascentismul lui consta din naturalețe, simțire directă a vieții, dragoste de oameni, totul într-o notă de optimism larg, binevoitor. Nalješković îi fusese înaintaș, pînă la un punct și model. Dar în vreme ce la acesta simțurile se manifestau brutal, marcîndu-și chiar cu o anume ostentație predominarea, Držić înțelegea ca în resimțirea plăcerii de viață să aducă discreție, catifelări și pudoare.

În opera scriitorului, timpul a făcut ravagii mari. Din partea ce ni s-a păstrat vom aminti aici piesele sale mai reprezentative.

Novela od Stanca (Pățania lui Stanac) are puncte de asemănare — probabil s-a și inspirat din ele — cu comediile germane ale lui Reuchlin și Macropedius. Originalitatea stă în zugrăvirea caracterului țărănesc al personajului principal, în includerea de elemente folclorice și în realizarea coloritului local.

Stanac e un țăran naiv, venit încă în toiul nopții la oraș ca să-și vîndă marfa în tîrgul de dimineața. Cîțiva tineri dornici de petrecere, exaltați de atmosfera carnavalului, se gîndesc să-i joace o festă. Unul din ei, travestit în țăran, îi povestește lui Stanac în ce fel o nimfă-vrăjitoare, chiar lîngă fîntîna unde a poposit, i-a redat dintr-o dată tinerețea printr-un elixir miraculos. Bătrînul, după o clipă de ezitare, se lasă totuși furat de perspectiva întineririi, se gîndește mai cu seamă că în fața tinerei lui soții nu va mai resimți suferința deosebirii de vîrstă. Se înscenează un dans magic cu spirite făcătoare de minuni, cu gesturi cabalistice, cu măști grotești, cu dezlănțuiri vesele. Țăranul, uluit, se supune la tot ce i se cere. I se taie barba; i se vopsește părul; i se fură și marfa. Disperat, aleargă să și-o recapete. Își dă seama de păcăleală. Este prea tîrziu; tinerii au dispărut, nu însă fără a-i fi lăsat lîngă fîntînă banii necesari pentru marfa pe care i-au risipit-o.

https://biblioteca-digitala.ro

Piesa decurge într-un ritm vioi, îndrăzneţ, într-un mozaic pitoresc şi antrenant al măştilor, costumelor şi mişcărilor. Motivul ţăranului întinerit a fost practicat adesea în repertoriile comice. Aici însă el capătă un relief aparte prin autenticitatea cadrului adriatic, proiectarea fantastică a fîntînii sub lumina de lună de la miezul nopţii, exuberanţa de carnaval şi îndrăznelile nevinovate ale jocului tineresc.

În piesele pastorale, Držić nu s-a conformat în totul modelelor italiene; şi aici a ţinut să includă o notă proprie, prelucrînd motive de farsă ţărănească şi împletindu-le cu subiecte din convenţia clasică a genului.

Ne oprim la *Tirena*, cea mai cunoscută şi mai semnificativă dintre pastoralele sale. Prima oară a fost reprezentată în piaţa fîntînii din Ragusa, de faţă fiind prinţul şi toţi demnitarii cetăţii.

Nimfa Tirena îl iubeşte pe păstorul Ljubmir, căruia însă din capriciu nu-i destăinuieşte această dragoste. Ljubmir, socotindu-se persecutat de soartă, se întreabă dacă nu ar trebui să-şi pună capăt zilelor. Tirena intervine în ultimul moment, izbutind să-l oprească de la această hotărîre. Totuşi în calea fericirii lor apar încă piedici. Un satir ar vrea s-o păstreze pe Tirena pentru sine. Între satir şi păstor se angajează o luptă năprasnică. Acesta din urmă e doborît la pămînt; satirul îl părăseşte crezîndu-l mort. Tirena de durere se prăbuşeşte lîngă iubitul ei. Dar Ljubmir era numai leşinat. Disperarea lui, văzînd-o pe Tirena în nesimţire, nu are margini. Un eremit îl sfătuieşte să se roage lui Dumnezeu pentru reînsufleţirea fecioarei. Şi într-adevăr, miracolul se produce. Revenind la viaţă, Tirena îşi proclamă fără înconjur iubirea pentru păstor. Satirul, înţelegînd că trebuie să renunţe, îşi va plăti greşeala intrînd în cortegiul nupţial şi împreună cu acoliţii lui însufleţind dansurile vesele ale petrecerii.

Nota locală şi folclorică s-a cristalizat într-un episod vesel inclus în peripeţiile acţiunii. Pe Tirena o asaltează cu declaraţiile lui de dragoste şi tînărul ţăran Milienco. E naiv, rudimentar, aproape prostănac. Nimfa din amuzament îi dă impresia că l-ar lua în seamă. Dar plictisindu-se repede, părăseşte locul. Radat, tatăl tînărului ţăran, îl acuză pe Cupido că săgetează cu arcul lui numai leneşi şi sătui. Drept răspuns, zeitatea ţinteşte în adversarul său. Din această clipă, Radat va fi luat şi el în vîltoarea pasiunii pentru Tirena. Situaţiile comice se succed în serie. Ele culminează cînd micul Dragić, celălalt fiu al lui Radat, va fi săgetat şi el, tocmai în clipa cînd încerca să-şi certe tatăl şi să-l aducă la realitate.

Decorul — piaţa din Ragusa, cu arhitectura ei specifică, luminată de făclii — înfăţişa deopotrivă latura realistă ca şi cea feerică a acţiunii.

Textul unei alte pastorale, *Plakir* (în sensul de *piacere* — bucurie a simţurilor), nu ni se mai păstrează. S-a spus însă despre această pastorală-feerie că i s-ar fi putut găsi asemănări cu *Visul unei nopţi de vară*, în ce priveşte plutirea ei în atmosferă de vis şi poezie, cadrul de pădure, jocul de nimfe cu alergarea lor nebună în noapte, mirajele şi contrarietăţile iubirii, perechile de ţărani pierduţi într-o asemenea lume fantasmagorică şi în genere ambianţa de incantaţie în care pluteau ori se desfăşurau toate aceste apariţii.

Cu tot atîta siguranţă, Držić s-a afirmat şi în direcţia comediei burgheze. Totul ne îndreptăţeşte să credem că a cunoscut pe Menandru şi Plaut, din care a împrumutat — bineînţeles în convertiri şi transpuneri autoh-

https://biblioteca-digitala.ro

tone — situații, caractere și semnificații. Găsim în galeria acestora: zgîrciți ridicoli prin patima lor de bani și prin îndrăgostiri senile, părinți neînțelegători față de drepturile legitime ale copiilor lor și în conflict cu aceștia, servitori abili, bătrîni gata să nege pe tinerii de azi și să considere minunate numai lucrurile din vremea lor, certuri pentru zestre, scene de familie, căsătorii realizate prin stratageme ș.a. (*Skup* — Zgîrcitul; *Arkulin*).

Principala sa comedie, aceea prin care Držić aparține cu adevărat teatrului universal, este *Dundo Maroje* (Unchiul Maroje). Piesa datează din 1550. S-a reprezentat întîia oară în sala palatului rectorial din Ragusa. Acțiunea e complicată, pune în mișcare întîmplări și personaje numeroase, fără însă a-și pierde unitatea ori a prelungi situațiile lăturalnice peste limita necesară.

Sîntem la Roma. Este „anul sfînt" 1550, deci prilej ca în această capitală să-și dea întîlnire credincioși din toate părțile lumii. Printre ei aflăm și pe Dundo Maroje, un zgîrcit din Ragusa, împreună cu servitorul său Bokčilo. A venit aici nu ca pelerin, ci ca să-l găsească pe Maro, fiul lui pe care cu trei ani în urmă îl trimisese la Florența cu cinci mii de ducați, care de atunci nu mai dăduse nici un semn de viață și despre care între timp fusese înștiințat că își petrece viața cu largheță și aere de senior în tovărășia curtezanelor, cheltuind fără milă banii tatălui.

Îl întîlnește pe Pomet, originar și el din Ragusa. Dundo, fericit că în furnicarul de lume a găsit un concetățean, îi destăinuiește cu durere întreaga sa preocupare. Pomet, intrigantul abil și inventiv, își dă seama că întîmplarea ar putea să-i procure o afacere rentabilă. Concepe îndată un plan pe care îl va și pune în aplicare. Cunoaște situația. Stăpînul său, Ugo Tedeško, un fel de nobil cam scăpătat și puțintel la minte, este îndrăgostit de Laura, curtezana pe care deocamdată nu serenadele lui Ugo ar putea s-o intereseze, ci banii lui Maro. Va lăsa deci ca acesta să fie ruinat; după aceea drumul va rămîne mai liber pentru stăpînul său, iar el, mijlocitorul, va fi răsplătit din ambele părți.

De acum înainte, un lanț nesfîrșit de peripeții, fiecare cu adevărul, cu pitorescul și umorul ei. Dundo a fost instalat într-un han, de unde va putea să observe ce se întîmplă în casa Laurei. Bokčilo, pe care zgîrcenia stăpînului îl ține aproape flămînd, ascultă cum hangiul își laudă bucătăria. Popiva, servitorul lui Maro, în complicitate cu Laura, știe să-i procure acesteia diamantele și colierele pe care stăpînul său le va plăti. De altminteri, cei doi servitori, așa cum se supralicitează, se și urăsc reciproc. Dundo, într-un amestec de uluire și scandalizare fără margini, vede cum banii lui se duc pe gîrlă; momentele sînt de un efect comic desăvîrșit. Apare și Pere, logodnica din Ragusa pe care Maro o părăsise. Travestită în bărbat, e hotărîtă să-l descopere cu orice preț pe necredincios. Se adresează și ea tot lui Pomet. Acesta și-a luat ca aliată pe Petrunjela, camerista Laurei. Intrigile se succed în cascadă. Fiecare — s-ar spune — se străduiește să-l înșele pe celălalt. Fiul contestă că Dundo i-ar fi tată. Garda îl duce pe acesta la închisoare. Ugo, nemulțumit că Pomet întîrzie să-i aducă acceptarea Laurei, îl gonește. Într-un monolog spiritual, acesta, cu aerul recules, își proclamă filozofia: „O viață fericită, fără deosebire între ce e al unuia sau altuia; totul să aparțină tuturor și fiecare să fie stăpîn peste toate lucrurile..." Într-o altă scenă, fiul și tatăl se înțeleg mințindu-se reciproc. Pomet, pe cînd își contemplă cu melancolie dezafectarea, descoperă că noro-

https://biblioteca-digitala.ro

cul ar putea să-i mai surîdă o dată. Un negustor german din Augsburg, Ondardo, a sosit și el la Roma cu gîndul că ar putea să regăsească aici pe Mandaljena, fiica sa care acum opt ani fugise cu iubitul ei de acasă. Pomet intuiește că aceasta ar putea să fie Laura; ajutat de Petrunjela, va reuși să confirme supoziția.

Mereu alte scene: bănuieli, certuri, înșelătorii descoperite, iertări și concesii reciproce, explicații și demascări, amenințări și potoliri, impasuri și neașteptate limpeziri favorabile. Sfîrșitul va fi fericit pentru toți. Ondardo după o aluniță își recunoaște fiica; Maro, pocăit, revine la Pere; tatăl și fiul se iartă unul pe altul; Ugo, în sfîrșit, va căpăta mîna făpturii visate.

Acțiunea ne cîștigă și datorită cadrului în care este pusă să se petreacă. Simțim pulsația de oraș mare, cu puterea lui de captație. Strada, hanul, prăvăliile, goana după bijuterii, obsesia vieții ușoare și a luxului, freamătul acela de mulțime eteroclită, amestecul ciudat de „an sfînt" și de carnaval cu oameni veniți de departe, unii contopindu-se cu voluptate în această atmosferă cosmopolită, alții neascunzîndu-și stîngăcia și uluirea în fața atîtor imagini străine sau neașteptate. La aceste trăsături menite să susțină, să întregească și să coloreze în mod sugestiv acțiunea se mai adaugă o situație caracteristică: acești oameni care s-au întîlnit într-un oraș străin chinuindu-se la început să-și vorbească italienește își vor resimți, dîndu-și seama că sînt concetățeni, limba lor natală ca pe o adevărată fericire. Moment comic autentic, dublat de pătrundere psihologică.

Creația comică a lui Držić reprezintă o încrucișare caracteristică de elemente clasice și moderne. Întîi ecouri îndepărtate din Menandru și Plaut; apoi influențe italiene renascentiste, inclusiv trăsături din *commedia dell'arte*; în cele din urmă, cristalizarea inspirației sub semne autohtone. Înainte de Lope de Vega, de Shakespeare, de Molière, de Goldoni, găsim în opera scriitorului dalmatin aspecte, mijloace și înțelesuri din acelea pe care comedia modernă universală le va înscrie puternic în registrele sale.

Ne dăm seama astfel pentru ce amintirea lăsată de Držić este atît de puternică. *Dundo Maroje* — contează desigur și prelucrarea lui Marko Fotez — continuă să fie piesa cea mai populară a repertoriului iugoslav. Tradiția punerilor lui în scenă, în parte și a subiectelor, a continuat prin Ivan Gundulić (1588-1638) și Julije Palmotić (1606-1657), ambii ragusani, autori și oameni de teatru. *Dubravka*, principala operă a acestuia din urmă, era o pastorală cu subiect popular oferind largi și spectaculoase posibilități de punere în scenă. De altminteri, textele acestor urmași nu erau atît drame propriuzise, cît pretexte pentru mari reprezentații baroce, cu muzică, dans, costume, decoruri fastuoase, în genere cu străluciri vizuale.

Au urmat în secolul al XVII-lea evenimente istorice și politice de criză. Croația, partea nordică a regiunii, a intrat sub dominația maghiară; Dalmația avea să devină posesiune venețiană; Slovenia a fost inclusă în sistemul austriac; Bosnia, Herțegovina, Muntenegru, Macedonia și o parte din Croația vor cunoaște asuprirea turcească. E limpede că viața culturală nu mai putea să-și continue cursul normal. Totuși, chiar în aceste condiții, teatrul dalmatin a continuat să funcționeze, firește nu cu vechea lui strălucire, dar oricum cu amintiri pioase și stăruiri într-o tradiție națională, puncte de sprijin pentru procesul de renaștere literară sîrbo-croată ce avea să se petreacă în secolul al XVIII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

CLASICISMUL FRANCEZ (I)

SECOLUL CLASIC

1. Momentul istoric: instituirea monarhiei absolute

În 1594, în catedrala de la Chartres, Henric al IV-lea era consacrat rege al Franței. Cu puțin înainte, din rațiuni politice, abjurase de la credința protestantă, confirmînd astfel tradiția catolică a coroanei. Poporul, obosit de anarhia produsă în țară de luptele religioase, primea această domnie cu un sentiment de ușurare. Noul suveran moștenea o situație grea. Regalitatea — avînd de făcut față unei triple reacțiuni: aristocratică, burgheză, ecleziastică — fusese adeseori umilită. Menționăm și atitudinea oarecum de independență a Statelor generale. Acestea, profitînd de slăbiciunea crescîndă a monarhiei, înteţiseră pasiunile lor religioase. Se dăruiau numai acestora, lăsînd ca reformele judiciare și celelalte treburi ale guvernării să zacă în umbră. Altădată dăduseră dovadă de moderație, de înțelepciune și patriotism, acum însă procedau cu fanatism și intoleranță.

Dar pînă a se restabili cu adevărat liniștea era încă o cale lungă de parcurs. Cei trei monarhi — Henric al IV-lea, Ludovic al XIII-lea, Ludovic al XIV-lea — se vor ocupa mai puțin decît trebuia de bunul mers al țării: perfecționarea instituțiilor publice, ameliorarea internă a condițiilor de viață, mai multă coordonare și continuitate în politica externă; principala lor preocupare era să consolideze puterea regalității, conducînd la absolutism.

Lupta a fost îndelungă, complicată, cu alternări în care nu se putea ști întotdeauna de partea cui va fi victoria. Nobilimea de blazon deținea încă puteri și atribuții la care nu înțelegea să renunțe cu ușurință. Cealaltă nobilime — *la noblesse de robe* — formula și ea pretenții. Miniștrii regali erau priviți cu neîncredere; nobilimea protesta împotriva ideii ca aceștia să fie recrutați din burghezie, clerul se îndoia de fidelitatea lor față de biserică și chiar părți întregi din starea a treia vedeau în ei mai mult convertiți la cauza regală decît apărători ai interesului comun. Protestanții continuau să fie puternici, să se agite, să creeze prozeliți, să cucerească de partea lor reprezentanți de seamă ai inteligenței franceze. O disidență ivită în sînul bisericii catolice — jansenismul — avea să producă zguduiri în aproape toată structura spirituală a țării. Ordinea era menținută, dar cu prețuri mari: represiuni, gesturi de forță, măsuri de natură să-i împingă pe cei ce se considerau nedreptățiți ori deposedați la rezistențe și comploturi. În 1610, la moartea lui Henric al IV-lea, moștenitorul său, Ludovic al XIII-lea, nu avea decît zece ani. Regența lipsită de autoritate a Mariei de Médicis a

https://biblioteca-digitala.ro

favorizat constituirea de ligi şi de coaliţii ale principilor de sînge şi ale vechilor familii de favoriţi. În momentul cînd primul ministru Gonciari se pregătea să înceapă lupta împotriva acestora, a fost asasinat. Richelieu, cu toate că voia să redea nobilimii vechiul ei prestigiu şi să facă din ea o castă militară, s-a putut menţine la putere doar recurgînd la măsuri violente, între care trebuie să numărăm distrugeri de castele fortificate şi execuţii capitale. Mai tîrziu, timp de cinci ani (1648—1653), în timpul minoratului lui Ludovic al XIV-lea, cardinalul Mazarin a trebuit să facă faţă unui adevărat război civil, Fronda, cu implicaţii complexe, unele privind nemulţumirile mai multor nobili orgolioşi, altele însă decurgînd din reaua administraţie financiară a ţării, din sesizarea parlamentului, dintr-o seamă de reacţiuni populare ca şi din diferite transformări petrecute în moravurile societăţii aristocrate. De cîteva ori, în timpul lui Richelieu şi al Frondei, avuseseră loc şi mişcări ale ţăranilor şi meşteşugarilor; chiar şi în timpul lui Colbert, a cărui administraţie căuta să fie mai prevenitoare pentru păturile productive, s-au înregistrat revolte locale.

Edictul de la Nantes, încheiat în 1598 de Henric al IV-lea, instituise pentru moment pacea religioasă înăuntrul ţării. Protestanţii dobîndeau, pe toată întinderea ţării, libertatea de conştiinţă şi autorizarea cultului. Procesul, totuşi, era departe de a se fi stins. Cavalerul Henri de Rohan şi prinţul de Soubise — primul şef al calviniştilor francezi, celălalt conducător al partidului protestant, ambii în timpul lui Ludovic al XIII-lea — se gîndeau chiar să întemeieze o „republică protestantă", fie şi cu riscul de a se distruge unitatea naţională. Charles de Luynes, conetabil de Franţa, începe lupta; Richelieu o va continua, izbutind să-i facă pe adversari inofensivi, fără însă a-i reduce propriu-zis la tăcere. Stările de agitaţie, încercările de revenire la suprafaţă, continuă. Toate aveau să fie urmate de sancţiuni şi persecuţii severe. Nici în concepţia monarhului, nici în aceea a statului său major, nu intra ideea unei politici de toleranţă. În 1685, Ludovic al XIV-lea va trece la un act radical: suprimarea edictului de la Nantes. Şi pentru domnia lui personală, ca şi pentru politica generală a Franţei, această măsură avea să fie plină de consecinţe.

Nu mai puţin înverşunată a fost şi lupta cu jansenismul. Richelieu, Mazarin şi Ludovic al XIV-lea, în măsura în care vedeau în această doctrină o rebeliune împotriva spiritului de autoritate, au înţeles să ducă acţiunea împotriva ei pînă la capăt. Închiderea mănăstirii de la Port-Royal în 1708 şi apoi distrugerea ei în 1710 au însemnat şi altceva decît un epilog material într-o dispută dogmatică. Janseniştii proclamaseră că nu este în natura credinţei religioase ca aceasta să se subordoneze total unei autorităţi; sub nici o formă, monarhul nu autoriza spiritul de independenţă.

De ce un monarh ca Ludovic al XIV-lea, străin în bună parte de sentimentele populare, cu mari greşeli atît în politica lui internă cît şi în cea externă, s-a putut totuşi ridica la un prestigiu uriaş, ajungînd să fie denumit „*le Roi-Soleil*", iar epoca lui să devină pentru istoria şi cultura Franţei „*le Grand Siècle*"? Explicaţia e complexă. Trebuie s-o căutăm atît într-o reţea de împrejurări anumite, legate de epoca şi personalitatea în cauză, cît şi într-un context mai larg, privind istoria şi vocaţia poporului francez ca atare.

https://biblioteca-digitala.ro

După atîtea frămîntări dureroase în care Fronda și celelalte lupte civile făcuseră să se prăbușească în dezordine finanțele, industria, armata, marina, în ultimă instanță liniștea țării și siguranța ei de sine, Franța avea acum un guvern stabil, capabil să readucă lucrurile la o linie de plutire, să le imprime fermitate. Poporul putea să constate cum o guvernare realistă ca aceea a lui Colbert și doar cîțiva ani de muncă și de metodă fuseseră în stare să refacă fonduri degradate și să readucă energie în activități ce păreau că-și părăsiseră voința.

Pe plan extern, în raport cu ce se petrecea în celelalte țări europene, Franța avea o situație privilegiată. La data cînd Ludovic al XIV-lea ieșea din minorat și își asuma cu autoritate prerogativele, în aproape toate celelalte țări exista o carență. Prusia și Rusia nu erau încă în măsură să-și spună cuvîntul în afacerile europene. Germania era divizată într-o puzderie de principate și ducate, încă resimțindu-se de zbuciumul Reformei, de distrugerile Războiului de treizeci de ani și de criza națională pe care acest război o scosese cu deosebire la iveală. Italia, de asemenea, stăruia într-o anume pasivitate, acceptînd cu ușurință tutele străine. În Anglia, politica ciudată dusă de Carol al II-lea amenința să compromită și mai mult cuceririle din perioada elisabetană. În Spania începea să se arate declinul; Austria se afla sub o amenințare aproape directă a musulmanilor; în ce privește Suedia, din care Gustav Adolf făcuse o putere militară, aceasta se afla în alianță cu Burbonii, interesată financiarmente să le capete bunăvoința.

Franța, în acest timp, își avea și ea revendicările ei teritoriale, unele chiar de ordin imediat: Lille, Strasbourg, Besançon. Era, mai mult ca oricînd, un moment propice pentru împlinirea unor aspirații seculare. Dar pentru aceasta nu era suficient să profite de slăbiciunea altora; trebuia mai ales să fie tare ea însăși.

Sînt în joc și fapte de un ordin mai subtil, privind stări de spirit, reacțiuni psihologice, deprinderi intrate în forma de gîndire și în sensibilitatea națională.

Nu putem ști în ce măsură poporul, în sinea sa, era pătruns și admitea cu adevărat ideea regalității de drept divin, aceea din care Ludovic al XIV-lea își constituia un piedestal doctrinar pentru puterea sa absolută. Dar era la mijloc altceva, mai profund, mai esențial: atașamentul pentru instituții, un sentiment de respect față de autoritatea constituită, un simț al ordinii și al ierarhiei, o intuiție și deopotrivă un instinct al istoriei naționale. Regalitatea franceză se afla într-un stadiu în care putea încă să repurteze victorii. Lupta împotriva feudalității suverane, la începutul secolului al XIV-lea, conferise tronul lui Filip al IV-lea cel Frumos; o luptă asemănătoare, împotriva feudalității cu apanaje, consolidase domnia lui Ludovic al XI-lea, monarh fără scrupule, slujit de o curte servilă, dar nu mai puțin un mare rege al Franței, ctitor în formarea unității naționale; Liga catolică, încercarea de „republică protestantă“ și acțiunea unor rebeli impuseseră recunoașterea ca monarh a lui Henric al IV-lea; tulburările alimentate de incapacitatea politică a Mariei de Médicis dăduseră lui Richelieu argumente pentru instituirea monarhiei absolute. Acuma, faptul continuă. Fronda, ca manifestare propriu-zisă, încetase de mult; cum însă amintirea ei subzista, Ludovic al XIV-lea avea motive să-și proclame despotismul

https://biblioteca-digitala.ro

drept o necesitate politică și morală. Felul cum de la început și-a afirmat voința de a guverna a impus, pe de o parte pentru că în simțirea sa intimă țara era obosită de lupte, dezordini și mișcări divergente, pe de altă parte pentru că spiritul francez se afla într-un punct al evoluției sale în care reclama un climat de stabilitate ca să se poată cristaliza. Nu era puțin lucru ca după lupte și măcinări civile amenințînd cu destrămarea generală să se înregistreze acum războaie victorioase, trecerea Rinului, cucerirea Flandrei și păci onorabile ca acelea de la Aachen și Nymegen. Asupra tînărului rege, sub a cărui domnie se petreceau aceste evenimente, era firesc să se reverse glorie și strălucire, tot așa cum devenea inevitabil ca în fața lui să abdice ori să se resemneze chiar capetele cele mai rebele sau mai orgolioase din nobilimea nemulțumită.

Nu e mai puțin adevărat că monarhul era și el o personalitate bine conturată, știind să reprezinte și să imprime în toate actele sale insignele suveranității. Era convins că dispune de înzestrări aparte, că este învestit cu o misiune. Aceasta făcea ca manifestarea lui să nu alunece în forme vanitoase și orgolii agresive, ci să-și păstreze un caracter de majestate naturală, de siguranță de sine, de măreție totuși simplă, deși în aparență încărcată de fast, etichetă și protocoluri. Nu era propriu-zis un tehnician al guvernării; nu intra în analize; nu știa să urmărească etapă cu etapă chestiunile; deopotrivă, nu ținea să se piardă în planuri și iluminări. Denota însă intuiții ferme, orientări precise, aprecieri juste; ca administrator știa să aleagă, să ordoneze, să dea chestiunilor demnitate. Nu inspira căldură, afecțiune, spontaneitate emotivă; izbutea însă să trezească teamă, admirație și respect.

Aceasta este atitudinea pe care Ludovic al XIV-lea, ca om și ca monarh, a practicat-o și în problemele de artă sau de literatură. Notăm: măsură, judecată, bun-simț, rațiune, gust sigur, voință de ordine, discernămînt, ponderea pusă pe realitate. Toate erau trăsături capabile să se conjuge cu spiritul creației clasice: datele vieții nu pot fi lăsate în voia lor; trebuie aduse la nivelul gîndirii și turnate în formele acesteia. Ar fi simplist să spunem că tot clasicismul este opera regelui, că fără acesta mișcarea nu s-ar fi produs; însă ce trebuie să admitem e că mentalitatea regelui s-a încadrat într-o ordine structurală a spiritului francez; istoricește a fost un simbol potrivit pentru procesul unor agregări naționale firești; în patronajul său ca monarh a știut să dea acestor procese stil și solemnitate.

2. Ambianța literară

Teatrul francez din secolul al XVII-lea s-a dezvoltat într-o ambianță literară bogată, străbătută de idei, opinii și curente diferite. Îi putem măsura însemnătatea nu numai prin marele număr de scriitori și opere care i s-au dedicat, ci și prin felul cum a rezumat și cristalizat în el multe din aspectele, semnificațiile și mesajele acestei ambianțe.

O primă perioadă în viața literară a secolului este cea corespunzătoare domniei lui Ludovic al XIII-lea și anilor de minorat al viitorului „Rege-Soare". Din Italia își fac drum anume forme de *concetti*. Cavalerul-poet Marini, cu stilul său pretențios și afectat, cu alambicările și metaforele lui ingenioase, stîrnește aplauze și adeziuni. Are de partea lui și faptul că

https://biblioteca-digitala.ro

regenta, Maria de Médicis, era de origină italiană. Deopotrivă, răzbăteau ecouri și din Spania; dovadă: subiectul din *Cid*-ul lui Corneille, personajul Dom Juan din piesa lui Molière și — după cum vom vedea — multe altele. Nu lipseau nici anume pătrunderi din Germania, unele din acestea cu aluzii și intenții reformate. Atmosfera, în genere, nu se deosebește mult de cea din secolul al XVI-lea. Stăruie în ea o notă de libertate. Aristotel e prețuit, e consultat, e citat ca autoritate; nimeni însă nu se simte constrîns să-i respecte *ad litteram* doctrina. Contau de asemenea și străduințele lui Malherbe: purificarea limbii, frînarea elementului popular, supravegherea tendinței pedante, stilul nobil, disciplinarea versificației, eliminarea locuțiunilor provinciale, pronunția elegantă, selectarea cîtorva ritmuri reprezentative ș.a.; se ținea seama de ele, fără însă ca autorului lor să i se recunoască propriu-zis vreo autoritate de legislator. Nu întîlnim încă preferințe marcate pentru un gen sau altul. Toate genurile — tragic, comic, burlesc — își au reprezentanții și partizanii lor. Scriitorii vremii ne înfățișează un peisaj la fel de variat. Li se alătură și gînditori de seamă: Descartes, Pascal. La un loc, sînt mulți: unii în apogeu (Régnier, Rotrou, Corneille), alții în ascensiune sau încă în devenire (Molière, La Fontaine, Boileau, Racine) și alții, în sfîrșit, fără vreun relief aparte. Curtea regală nu se gîndea însă să exercite în mișcarea literară un mecenat stăruitor. Nu există încă, în protocolul vremii, vreo obligație din partea poeților de a-i adresa omagii. Richelieu nu avea și asupra manifestării literare o putere ca aceea pe care o deținea în treburile de stat. În chestiunea *Cid*-ului, de exemplu, a trebuit ca pînă în cele din urmă să accepte verdictul opiniei publice.

O a doua perioadă — de fapt cea care constituie esența clasicismului — cuprinde primele două decenii din guvernarea propriu-zisă a lui Ludovic al XIV-lea. Monarhul și monarhia sînt în apoteoză. Ceva de absolutism, ca în viața de stat, începea să se petreacă acum și în literatură. Nu mai întîlnim spiritul de libertate din perioada anterioară; în locul lui tronează „regulile". Boileau pare mai mult decît un teoretician literar; este — dacă se poate spune așa — „legislatorul". Academia Franceză dă sentințe, impune criterii de judecată; adesea, hotărîrile ei exprimă sau interpretează inspirația, opinia, voința regală. Gustul suveranului dă tonul, reduce la tăcere alte păreri, are valoare de lege. Cere să se păstreze linia nobilă, să existe grandoare, să se definească o arhitectură. Literatura mai vie, burlescă, hrănită din materiale populare ori legată încă de ancestralul *esprit gaulois* e lăsată în umbră. Mai trăiesc zvîcniri și colorituri din ea doar în unele comedii ale lui Molière. Scriitorii nu se preocupă, propriu-zis, să inventeze teme noi; temele lor au state mari de serviciu în experiențele culturii și ale umanității. Sînt luate din creația antică, din tradiția creștină, din ideile generale despre om și despre viață, din scrierile filozofilor și ale moraliștilor, din datele permanente ale psihologiei umane, din unele adevăruri de nezdruncinat ale gîndirii și ale sensibilității. În schimb, scriitorii sînt absorbiți de perfecțiunea formei într-un grad puțin obișnuit. Bossuet își lucrează perioada cu o grijă de artizan; Racine duce analiza pasiunii pînă în cutele ei cele mai intime, mai delicate; La Bruyère înscrie trăsătura de caracter cu precizie, ca și cum ar bate-o în medalie; La Fontaine, în cele cîteva rînduri ale unei fabule, închide înțele-

https://biblioteca-digitala.ro

suri și fapte de viață cît într-o întreagă epopee; maximele lui La Rochefoucauld sînt de o lapidaritate exemplară; ș.a.m.d.

Există și o a treia perioadă, datînd din ultimul pătrar al secolului al XVII-lea pînă la moartea lui Ludovic al XIV-lea (1715). Persoana regală este mai puțin sacrosanctă. Anularea Edictului de la Nantes — *Revocarea*, cum i se spunea într-o definire contemporană de circulație universală — trezise ecouri și nemulțumiri mari, în țară și peste granițe. Convenția tăcerii se spărgea; actele regelui începeau să fie discutate. Doctrina că patria și regalitatea se confundă, altădată primită cu admirație și omagii unanime, e adusă sub unghiul dezbaterii critice. Scriitorii și gînditorii vremii, la care trebuie să adăugăm și diferiți oameni politici, administratori sau economiști, își spun public părerile, dezbat chestiunile la lumina zilei, iau atitudine. Fénelon, într-o scrisoare adresată regelui, nu se sfiește să-i dea pe față caracterul rău. Cetatea ideală la care se referă în *Télémaque* pune în cauză, indirect, situația tristă din cetatea existentă. Tot așa, abatele de Saint-Pierre va compune proiectul său de pace perpetuă *(Projet de paix perpetuelle*, 1713) avînd în minte starea neîncetată de război întreținută de politica regală. Vauban și Boisguillebert propun reformări importante ale sistemului fiscal și ale celui economic în general. Cele mai revelante însă sînt *Caracterele* lui La Bruyère și *Memoriile* lui Saint-Simon. Panegiricul, în acestea, încetează. Ni se arată acum și o altă față a „curții", a „orașului". Totul e asemănat cu un mare teatru pe a cărui scenă defilează măști de orgolioși, de pedanți, de ambițioși, de infatuați. Aparența este de bună creștere, de eleganță, de stil și rafinament; fondul însă e plin de interese și gînduri meschine, de intențiile servile și ipocrizii savante. Ce nu ascunde nota onctuoasă și afabilă a politeții? Intrigi, susceptibilități, invidii, gînduri ipocrite, insinuări, toate mînuite cu artă, cu circumspecție, cu dozare abilă. Nu numai cuvîntul trebuie să fie calculat, dar și rostirea lui, inflexiunea de glas, căderea fiecărui accent, apăsarea pe o silabă sau alta. Fie și un gest mic, oarecare, poate deveni o problemă. Nici o știință ca aceea a purtării la curte și în societatea aristocrată nu era ținută în mai mare cinste. Marele maestru al acestor lucruri — sau, cum ar spune Saint-Simon, directorul acestei scene uriașe, pe care el însuși venea să arboreze cînd masca unui împărat de tragedie, cînd pe aceea a unui prinț de balet — este regele.

Momentul în care stilul trebuia să fie preocuparea suverană a trecut. Arta începe să aibă și alte semnificații, pe lîngă acelea pe care le putea găsi în ea însăși. Scriitorii devin militanți; își propun teze, pledează pentru ele, atacă unde e cazul.

Aceste trei perioade, fiecare cu înfățișarea ei distinctă, stau totuși pe un fond de trăsături comune. Este fondul care le justifică și le asigură integrarea într-o unitate de stil și de cultură: *secolul clasic*.

Menționăm mai întîi legătura cu Antichitatea. Spiritul umanist al Renașterii continuă să fie viu. Grecii și latinii sînt priviți drept marile modele de umanitate. Cu ce altceva am putea înlocui — în știință, în artă, în literatură și în filozofie — directivele lor de gîndire? Cum am putea să dăm creației literare o arhitectură, altfel decît urmînd genurile clasice? În ce mod un scriitor nou ar putea să-și înceapă ucenicia și să-și exercite vocația, fără a-și alege dintre antici un mentor, un spirit tutelar? Racine îl are pe Euripide, Boileau pe Horațiu, La Fontaine pe Esop și Fedru, Molière pe Plaut, Terențiu și Menandru, Fénelon pe Lucian, La Bruyère pe Teofrast; ș.a.m.d. Decorul mi-

https://biblioteca-digitala.ro

tologic e la ordinea zilei. De altminteri, zeii nu apar ca simboluri, ca alegorii sau ca ornamentații numai în scrierile poeților; îi celebrează deopotrivă pictorii, sculptorii, muzicienii și astronomii, aceștia din urmă în denumirea planetelor.

În ce măsură această Antichitate, într-atît de evocată, era cu adevărat și cunoscută? Problema are nuanțe delicate; s-ar putea spune că dezbaterea asupra ei nu este încă încheiată. Exegeții se întreabă: dintre cele două secole, al XVI-lea și al XVII-lea, care s-a apropiat mai mult de esența, de înțelesurile și contextualitatea culturii antice? Destule păreri opinează pentru cel dintîi. Secolul al XVI-lea descoperea în cultura clasică un domeniu de libertate și o postulare puternică a ideii umane, ceea ce îi dădea argumente vii în lupta lui cu scolastica și celelalte constrîngeri medievale; secolul al XVII-lea i-a ridicat altare, aproape beatificînd-o. Secolul al XVI-lea s-a preocupat să cunoască întreaga civilizație antică, să-i reconstituie chipul și mișcarea, s-o înțeleagă în perspectivă istorică, s-o sesizeze în diferitele ei direcții de manifestare; secolul al XVII-lea a procedat mai mult pe texte, în biblioteci, nu și pe șantiere arheologice sau în cuprinsul altor categorii de vestigii. Secolul al XVI-lea — afirmă mai departe susținătorii temei amintite — a avut și pasiunea erudiției, a studiului pentru studiu; secolul al XVII-lea a studiat într-adevăr pe Platon, pe Aristotel, pe Demostene, pe Plutarh, însă în bună parte cu preocuparea ca în doctrina acestora să găsească temeiuri pentru deificarea monarhiei contemporane.

Secolul păstrează în manifestările sale o linie creștină. Implicațiile acesteia apar limpede și în literatură. Funcționează, totodată, și direcții de gîndire laică. Felul cum aceste două tendințe au putut să coexiste și să se întrepătrundă este caracteristic. Cultul pentru Antichitatea păgînă nu întîmpină din partea bisericii piedici sau injoncțiuni. În alte țări catolice (Spania, Italia), măsurile de cenzurare a literelor luate în urma conciliului de la Trento (1545) duseseră la sterilizări ori la alterări profunde în viața catolică și literară. În Franța nu există Inchiziție sau congregație a *Index*-ului; judecățile , aici, vor fi lăsate pe seama lui *l'honnête homme*. Se iau măsuri care să prevină ori să combată ceea ce se numea „*l'immoralité*" sau „*l'irréligion*"; în realitate, multe din acestea cuprindeau reguli de măsură, de echilibru, de text, de ordine, în stare să intereseze și să disciplineze construcția artistică. Întîlnim adesea subiecte creștine: *Polyeucte* al lui Corneille, dramele cu inspirație din *Biblie* ale lui Racine ș.a.; observăm însă că nu se recurgea la intervenții miraculoase, ci demonstrația creștină din ele era purtată cu argumente de conștiință umană putînd să intereseze ori să întemeieze tot atît de bine și o dezbatere laică.

Menționăm, în sfîrșit, încă o trăsătură comună: sentimentul naturii rămîne în umbră. Majoritatea subiectelor sînt luate din societate, din istorie, din psihologia umană; rareori numai întîlnim și ieșiri la cîmp, în natură. Aluziile și citațiile din Vergiliu și Teocrit, acești „îndrăgostiți ai naturii", sînt adeseori mai mult modă, manierism, decor idilic, nu și expresii ale unui sentiment spontan, autentic. Călătoriseră înainte, în Renaștere, și scriitorii, și personajele lor: Cervantes și eroul său Don Quijote, Shakespeare și eroii din *Furtuna*, Rabelais și cei trei giganți scoși din închipuirea și din experiența lui de viață; în secolul următor, de asemenea, vor fi mari călători: Montesquieu, Rousseau, Voltaire. Acum însă stăruie un sentiment de fixare, o nevoie de stabilitate, o rămînere în echilibrul cîștigat. Seneca spusese: spiritul bine edu-

https://biblioteca-digitala.ro

cat este acela care știe să se oprească, rămînînd egal cu el însuși; Pascal refăcea această idee în spirit contemporan, precizînd că multe din nefericirile oamenilor provin și din faptul că nu știu să-și pună granițe, să stea liniștiți într-o cameră. S-ar spune că scriitorii vremii își propuneau să păstreze aceste consemne. Malherbe avea impresia că în Paris putea să găsească suficiente premise și suficient material pentru constituirea unei limbi franceze adevărate; Bossuet, marele apologet și apărător al doctrinei catolice, nu a mers niciodată la Roma; Fénelon nu a cunoscut nici el cetatea sfîntă; la Paris și în bibliotecile de aici, Racine găsea tot ce-i trebuia pentru viziunea sa de artă și de viață; Boileau l-a urmat pe rege în unele expediții, dar fără ca aceasta să-i spună ceva aparte; Molière, după perioada în care cu trupa sa de actori a colindat Franța, nu a mai simțit nevoia să iasă din Paris; ș.a.m.d. Versuri ca acelea în care Malherbe comunică impresii resimțite pe malurile rîului Orne sau în care Boileau ne zugrăvește casa lui de la țară sînt destul de rare. Scriitorii din această epocă nu disprețuiesc natura, nu o ignorează, nu se gîndesc s-o minimalizeze în vreun fel sau altul; însă au atîta de explorat în operele anticilor și apoi de privit în ei înșiși, încît în optica lor natura rămînea doar un cadru general, aproape o schemă, un fundal îndepărtat.

3. Două spirite tutelare: Descartes și Boileau

În prealabil, o lămurire. În clasicism nu vom întîlni ca în timpul Pleiadei o *Apărare și ilustrare a limbii franceze* sau ca în romantism o *Prefață la Cromwell*. Scriitorii clasici din așa-numita *École* de la 1660 nu sînt discipoli care să se fi conformat unui program anumit, a căror artă să fi rezultat din aplicarea unor idei și teorii formulate anterior. Descartes își publică *Discursul asupra Metodei* în 1637, în același an cu premiera *Cid*-ului. Boileau va da la iveală *Arta poetică* în 1674, adică într-o epocă în care creația clasică se constituise mai demult și se afla acum în plină maturitate. Adevărul e că această creație a constat dintr-o literatură de idei și de acțiune, închizînd în ea o întreagă contextualitate a epocii și reprezentînd o sinteză. Descartes și Boileau sînt în cuprinsul ei spirite tutelare, nu atît ca legislatori, cît ca gînditori care au definit mișcarea prin ceea ce exista în ea mai determinant, mai caracteristic, mai sincronic.

Descartes (1596—1650) are contingențe cu literatura prin ceea ce e mai simplu, mai profund și mai constitutiv în sistemul său de gîndire. Filozofiei scolastice — știință obscură, complicată, de tip cazuistic — îi opune idei limpezi, bazate pe funcționarea evidenței. Adevărul — proclamă Descartes — este independent de credință. Descoperirea lui e posibilă printr-o facultate ce stă în putința tuturor: rațiunea. Acesteia i se mai poate spune: bunul-simț; este proprietatea de a sesiza ceea ce este evident, oferindu-se în mod neprefăcut conștiinței noastre. Concluziile rațiunii, cu tot ce poate decurge din ele, au valabilitate universală. Certitudinea matematică descinde nu din autoritatea lui Euclid, ci din funcționarea rațiunii. Prima certitudine, din care apoi pot să derive și celelalte, este aceasta: *gîndim*. Ne putem îndoi de orice, nu însă și de faptul că ne îndoim, deci că gîndim. De aici, celebra axiomă carteziană: „gîndesc, deci exist".

https://biblioteca-digitala.ro

Literatura clasicilor este îmbibată de spirit cartezian. Îl găsim la moraliști, în satirele și epistolele lui Boileau, în oratoria religioasă a lui Bossuet și Bourdaloue, în genul epistolar, în ambianța generală a vieții de lume. În ce privește creația dramatică, îl vom recunoaște cu forme pe deplin constituite în tragediile lui Corneille și Racine, ca și în comediile lui Molière.

Valoarea dominantă e rațiunea. Dar precizăm: nu o rațiune dogmatizantă, ci o rațiune cu aptitudini intuitive, capabilă să discearnă prin căutare, să procedeze din aproape în aproape, să concludă selectiv prin limpeziri succesive, operate în materialul confuz procurat de simțuri.

Teatrul clasic reclamă bun-simț, ordine, verosimilitate. Va pleda pentru ideea că pasiunile trebuie dominate. Dacă influența acestora devine anarhică și egoistă, ființa umană decade din prestigiul ei necesar. Evită stările tulburi din clarobscurul conștiinței; la fel pe cele lirice și contemplative. Nu vom găsi în acest teatru aspirații la titanism, speculații asupra necunoscutului, implicații magice, plutiri în vis și metafizică, cotituri senzaționale, deznodăminte neașteptate. Dimpotrivă, totul va apărea cu claritate, într-un cadru de noțiuni evidente, de judecăți liniștite, de sentimente fundamentale. Repetăm: nu vom spune că toate acestea provin de la Descartes; dar gîndirea sa le-a confirmat. Concepția carteziană considera că imaginația și sensibilitatea pot fi surse de erori, unele din acestea de ordin grav, fundamental.

Secolul al XVII-lea numără mai mulți doctrinari literari. Unii dintre aceștia au atitudine savantă. René Rapin (1621—1687), poet latinizant, critic și teolog francez, în *Reflecții asupra Poeticii lui Aristotel și asupra operelor poeților vechi și moderni* se oprește cu stăruință asupra filozofului grec, pe care îl numește „natura pusă în metodă", după ce mai întîi trecuse în revistă cu egală considerare ideile despre elocință și literatură ale lui Cicero și Quintilian. René Le Bossu (1631—1680), canonic, unul dintre întemeietorii bibliotecii Sainte-Geneviève din Paris, în cele din urmă superiorul mănăstirii Saint-Jean din Chartres, încearcă în *Paralelă între filozofia lui Aristotel și a lui Descartes* să stabilească punți de legătură între cele două doctrine.

Însă între toate, cea mai reprezentativă pentru spiritul epocii este doctrina lui Boileau (1631—1711). O găsim concretizată în *L'art poétique*, poem cu înțelesuri didactice și filozofice. Poetul — se precizează aici — trebuie ca pe lîngă meșteșug să aibă și o scînteie de geniu. Scrisul poetic e dator să evite emfaza și burlescul, urmînd întotdeauna linia sobră și esențială a rațiunii. Se ia atitudine împotriva miracolului creștin. Speciile dramatice — tragedia, comedia — sînt obiectul unei atenții speciale. Creația poetică presupune deopotrivă și virtuți sufletești; principalul adversar împotriva căruia trebuie să se lupte este mediocritatea.

Din mulțimea opiniilor puse în circulație de către diferitele programe, manifeste și scrieri de poetică, Boileau extrage partea lor justă, eliminînd exagerările, nota pedantă, căutarea de efecte și absurditatea. Își expune părerile într-o formă simplă, îmbinînd jocul pitoresc al poeziei cu elaborarea strictă a rațiunii. Ideile lui nu-i aparțineau exclusiv; făceau parte din contextualitatea epocii: studiul și imitarea Antichității, natura umană cu permanențele ei sufletești, rațiunea. Un purtător de cuvînt al epocii, și deopotrivă, așa cum i s-a spus în mod fericit: o „conștiință a clasicismului".[1]

---

[1] Daniel Mornet, *Histoire de la littérature et de la pensée françaises*, Paris, 1924.

https://biblioteca-digitala.ro

Trei noţiuni apăreau în mod constant ca *leitmotive* ale întregii demonstraţii, puncte de sprijin ale doctrinei: raţiune, natură, bun-simţ. Raţiunea nu are mai multe căi, ci una singură. Bunul-simţ e grav; cu el nu se glumeşte. În ce priveşte natura, nu trebuie să ne depărtăm de ea. E fundamental să se ia ca model Antichitatea, întrucît sentimentele şi ideile exprimate de clasici au în ele adevăruri etern umane. A imita pe clasici nu înseamnă reluarea aceloraşi subiecte, ci perpetuarea unui anume mod de gîndire şi de procedare. Interesează ceea ce este general şi permanent în natura oamenilor. Trebuie să se urmărească simplitatea, adevărul, nu strălucirea şi artificiul. Italienii şi spaniolii, ignorînd această regulă, au cultivat fantezia exaltată, în detrimentul observaţiei liniştite şi profunde. Condamnă burlescul, pe motiv că acesta se abate de la linia naturii, recurgînd la deformări bufone. Rîsul sănătos este acela care se menţine în limitele adevărului. Extremele sînt periculoase: prea multe evenimente falsifică realitatea; prea puţine anulează interesul. Boileau cere ca tot timpul să se respecte linia de mijloc *(le juste milieu)*. Această linie nu se oferă dintr-o dată; se ajunge la ea prin exerciţiu îndelung, prin studierea anticilor, prin observarea faptelor, prin perfecţionarea gustului. Demnitate, măsură: iată condiţii peste care poetul nu are voie să treacă. În comic, în oroare, e nevoie, deopotrivă, de stil şi de nobleţe. Poetul trebuie să deprindă mînuirea „artificiului agreabil"; adică acea facultate sensibilă, discretă, cu intuiţie pătrunzătoare, capabilă ca în mulţimea elementelor observate să discearnă pe cele valoroase de cele anodine.

Doctrina lui Boileau cuprindea şi puncte discutabile. Ne referim la cele contingente cu creaţia de teatru. Atribuia regulilor o însemnătate aproape absolută. Acel ideal de „*bienséance*"[1], propus scriitorilor şi oamenilor de litere în general, putea să pară mai mult o convenţie decît o vocaţie. Implica raţiune, disciplină, voinţă, construcţie dusă la capăt cu simţ de ordine, în totul o sensibilitate rece şi stăpînită, nu şi elan sau putere creatoare. A păstra întotdeauna linia de mijloc poate să ducă la sterilizarea imaginaţiei, la monotonia ori uniformizarea expresiei, la constrîngerea unei bune părţi din personalitatea autorului. Cîmpul lirismului apărea astfel micşorat. S-a spus că Boileau s-ar fi străduit să înţeleagă numai lirismul latin al lui Horaţiu, nu şi pe cel grec al lui Pindar. Nu admite ca vreodată raţiunea să se subordoneze sentimentului. Rămîne cartezian — judecă, măsoară, cumpăneşte, cere să se meargă din treaptă în treaptă, să se evite intuiţia — chiar şi în zugrăvirea dezbaterilor pasionale. Între viziunea autorului dramatic şi aceea a moralistului aproape că nu făcea deosebire. Nu contestă, într-adevăr, că uneori dezordinea ar putea să solicite o mai vie emotivitate: „...adesea, o dezordine frumoasă este un efect de artă"; totuşi, şi în această ipostază, teoreticianul recomanda o dezordine căutată, artistică, rezultînd cu voinţă din procedee raţionale.

Limitele lui Boileau nu sînt numai ale lui, ci ale întregului secol. A luat din clasicismul antic cadrul, demnitatea statuară, metoda; nu s-a apropiat în egală măsură şi de fiorul poetic în sine. A considerat că a raţiona co-

[1] În traducere: bună-cuviinţă, convenţie, cerinţă. În cazul de faţă însă, aceste accepţiuni nu redau echivalentul situaţiei. Este vorba de ceva mai mult decît de o politeţe oarecare în viaţa de lume sau de o măsură în gesturi; noţiunea pune în cauză şi o formă de gîndire, un stil general de comportare, o modalitate estetică, o dispoziţie spirituală a epocii.

https://biblioteca-digitala.ro

rect e tot ce trebuie pentru a scrie bine. Aplicată în mod strict, poezia și-ar pierde misterul, căldura intimă, inefabilul simțirii. Trecută însă prin prelucrarea unor cugete și vocații superioare, căpăta adevăr și putere clasică. Secolul său nu i-a refuzat o asemenea confirmare.

4. Un ideal de umanitate: l'honnête homme

Teatrul clasic francez, ca de altminteri întreaga creație literară a secolului, poartă pecetea moralizantă a unui ideal specific de umanitate: *l'honnête homme*.[1]

În secolul anterior, al XVI-lea, predominase o notă înnoitoare. O impuneau acțiunile epocii: lichidarea Evului Mediu, înlăturarea a încă unor forme de suzeranitate feudală. În acest sens, oamenii din Renaștere trebuiseră să dea dovadă de forță, de impetuozitate, de elan, de voință transformatoare, fie — cîteodată — cu prețuri putînd să pară sacrilegii și injustiții. Oamenii de acțiune merseseră pînă la a admite însăși ideea războaielor civile; oamenii de idei își ascuțiseră pana polemică. O dată cu pășirea în secolul al XVII-lea, situația devenea alta. Spiritele vremii, mai ales în straturile superioare ale societății, simțeau nevoia ca în locul stării de agitație să proclame una de ordine și stabilitate. E necesar ca viața în cuprinsul societății să fie și plăcere, nu numai încordare. În Franța se dezvoltase în perioada Renașterii o artă a conversației, a jocului de idei, a cuvîntului spiritual, a voluptății pe care o poate procura inteligența în acțiune. Se cerea ca această tradiție, pe care evenimentele nu o șterseseră cu totul, să fie readusă la lumină. Plutea în aer un consens ca acesta: instrucția, știința, talentul, cultura, alcătuiesc și ele o noblețe. Molière, Corneille, Racine, Pascal, Boileau, La Bruyère, La Fontaine — toți aceștia erau socialmente de provenienței mijlocie; spiritul lor însă autoriza să li se deschidă cît mai multe porți.

În aceste condiții, își va face drum ideea de *honnête homme*. E greu să-i dăm o definiție exactă. Istoricii literari, criticii și moraliștii sînt de acord că ideea e complexă; ne pune în fața unei diversități de imagini greu de caracterizat dintr-o dată. Termenul își va găsi tot atîta sens sub pana unui autor burghez, în speță Molière, ca și în gîndirea unor aristocrați, de pildă La Rochefoucauld, cavalerul de Méré sau doamna de Sévigné. Putem totuși să-i deslușim liniile cardinale.

L'honnête homme este prin excelență o ființă făcută pentru societate. Stăpînește știința și meșteșugul acesteia. E cultivat; chiar dacă n-ar fi, în sensul profund al cuvîntului, lasă totuși această impresie. Se apropie cu naturalețe de alții; deopotrivă, îi lasă și pe aceștia să se apropie de el, sugerîndu-le o asemenea reciprocitate. În toate împrejurările vieții ne dă sentimentul că a găsit atitudinea trebuitoare: *quod decet*. E politicos; se îmbină în politețea lui laturi care îi stau în fire cu elemente pe care parcă le-ar fi învățat cu metodă. Știe să trăiască; mai precis: izbutește ca în datoria constrîngătoare a vieții să pună armonie, catifelare, atenuări benigne. La Bruyère și La Rochefoucauld, unul în *Caractere* și celălalt în *Reflecții sau sentințe și maxime morale*, îl privesc

[1] În cazul de față trebuie să folosim denumirea franceză. Traducerea românească: omul de treabă, omul cumsecade, omul cinstit, omul de lume ș.a. nu redă sensul exact.

https://biblioteca-digitala.ro

aproape asemănător: om cultivat și agreabil, om de bine. În instrucțiile pe care Ludovic al XIV-lea le dădea nepotului său Filip al V-lea, *honnête homme* pare sinonim cu om prob. Guez de Balzac (sec. XVI), în *Scrisori*, îl caracterizează lapidar: „acela care excelează în politețe, bună-cuviință *(bienséance)* și știință a vieții *(savoir-vivre)*. Jean Chapelain (1595—1674), poetul care a redactat *Sentimentele Academiei asupra Cidului*, consideră onestitatea *(l'honnêteté)* drept o întrepătrundere de urbanitate și virtute.

Dar — cel puțin în secolul al XVII-lea — principalul istoriograf, comentator și dialectician al lui *honnête homme* a fost Georges Brossin, cavaler de Méré (1610—1685), spirit instruit, autorul mai multor lucrări privind arta vieții în societate și exercițiul inteligenței: *Discurs asupra justeței*, *Maxime*, *sentințe*, *reflecții morale și politice*, *scrisori*, *Adevărata onestitate*, *Asupra delicateței în lucruri și în expresie* ș.a., considera onestitatea drept o virtute desăvîrșită. Înglobează în ea pe toate celelalte, făcînd inutilă orice încercare de a i se mai adăuga ceva. Întotdeauna onestitatea place: iată trăsătura primordială după care o putem recunoaște. Rămîne de văzut dacă moralistul a făcut portretul unui tip uman pe care l-a cunoscut efectiv ori s-a condus mai mult după închipuiri ideale. Oricum, avea în minte trăsături franceze; contestă că acest ideal uman ar deveni vreodată cu putință la italieni, spanioli ori englezi. Precizează, oarecum cu nuanțe epicureene, că a fi *honnête homme* ar presupune o anume largheță materială, scutindu-l de povara dură a vieții. Condiția de naștere nu este indispensabilă; reclamă însă o condiție a instrucției. În viața de lume, *l'honnête homme* trebuie să placă tuturor. E necesar să cîștige, întotdeauna, sufragiul feminin. Comunicarea intelectuală cu feminitatea instruită îi pare o cale fericită, necesară, pentru rafinarea spiritului, pentru desăvîrșirea stilului de onestitate. Nicăieri în lume, ca în ambianța franceză, nu-i pare mai posibilă arta conversației între bărbați și femei de calitate. În orice situație de viață s-ar afla, *l'honnête homme* trebuie să dea dovadă de bunăvoință, de toleranță, de receptivitate. Trece totul prin sine, dar nu egoistic, ci cu dorința de a procura satisfacție cît mai multora din jurul său. Ca să primești, trebuie ca mai întîi să dai. Prețuiește virtutea, nu atît pentru ea în sine cît pentru starea de mulțumire *(„la félicité")*, pe care ne-o poate prilejui. O altă condiție, la fel de utilă, este naturalețea. *L'honnête homme* are totul de cîștigat, arătîndu-se simplu, degajat, chiar dacă sînt în joc chestiuni serioase. Patria lui este lumea aleasă *(„le grand monde")*. Erudiția, specializarea, demonstrația savantă — acestea țin de alt domeniu; cavalerul, ca om de lume, le privește oarecum de la distanță. Concepția lui — s-ar spune — continuă pe aceea a lui Montaigne: nu spirite savante, ci spirite bine făcute *(„bien faits")*; nu specializare într-o direcție sau alta, ci putința de a asimila cît mai multe adevăruri ale vieții și ale instrucției; nu lectură imensă, ci asimilări substanțiale. Capodopera inteligenței, spune de Méré, „nu este a citi mult, ci a vorbi frumos, cu spirit, comunicativ, despre tot ce ni se înfățișează".

În esență: *l'honnête homme*, așa cum l-au văzut teoreticienii lui și cum de fapt și l-a însușit tot secolul al XVII-lea, este o împletire originală — pe cît de pitorească pe atît de sobră, pe cît de logică pe atît de seducătoare — de bun-gust înnăscut și de bun-gust deprins prin exercițiu, de rafinament dobîndit prin supraveghere de sine, de estetism implicit, de rațiune victorioasă, de echilibru și de bun-simț ordonator, neclintit în demnitatea și tăcerea lui activă.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu înseamnă că *l'honnête homme* ar fi tipul ideal spre care a gravitat creaţia clasică franceză. Va constitui însă un reper important, un ordonator de valori, un dătător de măsură psihologică şi artistică.

5. Saloanele literare

Între manifestările de societate care direct sau indirect au putut să influenţeze creaţia literară a epocii se înscriu şi saloanele.

Războaiele religioase făcuseră ca viaţa de lume, strălucit începută încă din prima parte a secolului al XVI-lea, să rămînă timp de patru decenii în ceaţă. O dată pacea restabilită, gustul acestei vieţi va reveni. Societatea franceză simte nevoia să-şi regăsească un echilibru. Au loc dese reuniuni în care spiritele cultivate îşi pot acorda în voie plăcerea conversaţiei, a schimbului de păreri, a galanteriei, a jocului de cuvinte, a rafinamentului monden, a eleganţei turnată în forme severe sau graţioase. Nu întotdeauna lucrurile sînt de cel mai bun gust, de perfectă calitate spirituală; aflăm adesea şi divertismente îndoielnice, cu aluzii insidioase, cu referiri indiscrete la fapte din culise, cu ecouri din scandalurile mai mari sau mai mici din aşa-numita „*société polie*". Contează însă trăsăturile predominante. Vom întîlni în aceste reuniuni nu doar figuri din pătura aristocratică, ci în genere oameni instruiţi, talente scriitoriceşti, oameni de ştiinţă, autori consacraţi sau alţii în devenire. Sînt preţuite mai cu seamă delectările spiritului. Se fac lecturi din autori cunoscuţi sau autori noi. Se discută cărţile recent apărute, premierele de teatru. Se ia atitudine faţă de mişcările de idei la ordinea zilei. Sînt puse în discuţie părerile şi hotărîrile Academiei. E de rigoare ca totul să se petreacă într-un ton potrivit. Nu plac nici dezbaterile de şcoală, nici intervenţiile sau disputele pedante. Contează, desigur, puterea de argumentare; principalul însă e ca expunerile să capteze, să creeze un climat de seducţie spirituală. Politeţea pare cuvînt de ordine, condiţie suverană; şi anume, politeţe în gest, în ton, în stilul general de manifestare; politeţe, deopotrivă, în alegerea cuvîntului, în formularea propoziţiei, în înlănţuirea judecăţilor, în nuanţarea intenţiei. Nu era necesar să se vină de fiecare dată cu idei ori sugestii noi; părea de rigoare însă ca întotdeauna lucrurile cunoscute să fie exprimate cu artă, să devină sugestive, să placă.

Seria marilor saloane a fost deschisă cu acela care în istoria literară s-a perpetuat sub denumirea: *Hôtel de Rambouillet*. Timp de cincizeci de ani (1610—1660), aici s-a dat tonul bunului-gust, al conversaţiei inteligente, al interesului monden pentru lucrurile spiritului şi ale culturii. Întemeietoarea şi stăpîna salonului a fost Catherine de Vivonne, devenită prin căsătorie marchiză de Rambouillet. Consemnările contemporanilor o privesc cu stimă şi admiraţie. Ducesa de Montpensier, „*la Grande Mademoiselle*" (1627 — 1693), o socoteşte „model de onestitate, de înţelepciune, de blîndeţe". Segrais (1624—1701), poet, academician, unul din obişnuiţii salonului, precizează: „e bună, amabilă, binevoitoare, ospitalieră". Ceea ce făcea farmecul salonului e că înăuntrul lui toţi se simţeau bine. Stăpîna casei imprima o atmosferă obiectivă: fără bisericuţe şi admiraţii mutuale. Arta prin care ajungea să conducă situaţiile decurgea dintr-un fond sufletesc onest; se întemeia pe o instrucţie îngrijită, pe un sentiment de cultură lipsit de afectare.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-o primă perioadă din viața salonului, gustul literar părea oarecum ezitant. Găsea sufragii *L'Astrée*, romanul lui Honoré d'Urfé (1557—1625), cu imitațiile lui din pastoralele italiene și spaniole. De asemenea, era primit cu onoruri Marini; plecînd după cîțiva ani de ocrotire pariziană, acesta a lăsat aici germenul prețiozității.

Într-o a doua perioadă, începînd din jurul anului 1630, de fapt perioada de apogeu, creația de teatru apărea frecvent în preocupările salonului. Aici se organizau cîteodată și mici reprezentări dramatice, ca divertisment. Moda pusă în mișcare de *Astrée* crease gustul travestirilor în figuri mitologice sau campestre. În parcul palatului Rambouillet se desfășurau scene și tablouri alegorice cu nimfe și Diane, spre fericirea celor tineri. În 1627 fusese jucată în întregime piesa *Pyrame et Thisbé* a lui Théophile de Viau. În iarna anului 1636 s-a reprezentat *Sophonisbe* de Mairet, avînd în rolurile principale pe Julie d'Angennes, fiica amfitrioanei, și pe abatele Arnauld.

Dar acestea sînt doar manifestări lăturalnice. Interesante, îndeosebi, erau discuțiile în legătură cu mișcarea de idei, cu stările de spirit în devenire, cu efervescența culturii. Aveau loc lecturi și discuții publice asupra scrierilor de seamă. Au fost la ordinea zilei: scrisorile lui Guez de Balzac, disertațiile lui morale și politice, *Discursul asupra Metodei* ș.a. Teatrul polariza adesea întreaga atenție a reuniunilor. Corneille, înainte de a le încredința scenei, a citit aici cîteva din capodoperele sale. Asupra lui *Polyeucte*, într-adevăr, s-au făcut rezerve. Voiture, ca purtător de cuvînt al reuniunii, l-a sfătuit pe autor să nu prezinte piesa publicului. I s-a spus: piesa e rece, teza creștină din ea sună convențional. În schimb, cu prilejul campaniei pornite împotriva *Cid*-ului, salonul și-a făcut un punct de onoare din a-și menține opinia aprobativă de la început, cu toate că aceasta contrazicea vederile reticente ale Academiei și putea să stîrnească nemulțumirea lui Richelieu.

Notăm, mai departe: dezbaterile atente și stăruitoare asupra locurilor comune din morală; discuțiile despre deosebirea dintre limbajul devoților și limbajul mondenilor; propunerile privitoare la apărarea și purificarea limbii. Teatrul reflecta această ambianță; comediile vremii — mai cu seamă acestea — erau pline de ecourile lor.

Faptele nu se opresc aici. După o scurtă eclipsă provocată de izbucnirea Frondei (1648), tradiția va fi reluată. Saloanele se înmulțesc. Nici unul, într-adevăr, nu va reuși să egaleze strălucirea și notorietatea celui care fusese prezidat de marea Arthénice[1]. Destule însă și-au cîștigat un loc în istoria literară. Pe doamna Des Loges, admiratorii săi o denumeau „a zecea muză". Conrart[2], după ce arată cum în salonul ei își dădeau întîlnire „persoanele cele mai considerabile", chiar principi și principese ilustre, își încheie astfel elogiul: „Toate muzele veneau să-i ceară protecție și să-i depună omagii". Începînd de la jumătatea secolului, salonul domnișoarei de Scudéry a căpătat o importanță aparte. Adesea, printre obișnuiți, numărul burghezilor întrecea pe acela al aristocraților. Reuniunile aveau loc sîmbăta. Timp de zece ani, aceste reuniuni au fost în atenția generală a Parisului. Predomina tonul galant și rafinat. Trezeau interes mai ales cărțile recent apărute. Se citeau versuri. Nu exista pro-

[1] Arthénice: anagramă de la Catherine; inventată și pusă în circulație de Malherbe, drept omagiu poetic pentru doamna de Rambouillet; denumirea a intrat în posteritate.

[2] Valentin Conrart (1603—1675), om de litere, unul din inițiatorii reuniunilor care au stat la originea Academiei Franceze și primul secretar perpetuu al acesteia.

https://biblioteca-digitala.ro

priu-zis o ierarhie a chestiunilor; alternau, fără vreo ordine anumită, lucruri importante și lucruri anodine. Adesea, reuniunile căpătau aspecte de jocuri de societate. Cei prezenți își arogau nume din romane: Conrart era Theodamas; Pellisson, Acanthe; Godeau, magul din Sidon ș.a.m.d. Domnișoara de Scudéry era Sapho; denumirea i-a rămas; va intra cu ea în literatură. Amintim de asemenea: salonul doamnei de Sablé, o veche prietenă a lui La Rochefoucauld căreia Sainte-Beuve îi va dedica aprecieri pline de considerație; salonul lui Ninon de Lenclos, despre care Saint-Évremond[1], supranumind-o *Léontium*, spusese: „sufletul ei e format din voluptăți ca ale lui Epicur și virtuți descinzînd din Caton"; salonul doamnei de Maintenon, în epoca în care aceasta era soția lui Scarron; apoi saloanele de la Hôtel d'Albret și Hôtel de Richelieu, între ai căror obișnuiți străluceau doamna de La Fayette[2], Coulanges[3], doamna de Sévigné[4].

6. Prețiozitatea

Din influența exercitată asupra literaturii de către viața mondenă s-a născut prețiozitatea, o stare de spirit cu reflexe bogate în felul de a gîndi, de a scrie și de a vorbi al epocii. Fenomenul ocupă prima parte a secolului al XVII-lea. Se leagă de aproape cu stilul practicat în saloane și concepția morală propusă de idealul lui *l'honnête homme*.

Prin multe din manifestările sale, prețiozitatea a adus limbii și literaturii franceze, putem spune și civilizației franceze în general, servicii importante. Pe mulți scriitori i-a oprit de pe panta licențiozității; în viața de lume a stimulat formarea unui sentiment al stilului, al expresiei rafinate; a îmbogățit vocabularul cu nuanțe noi și a găsit în rezonanța cuvintelor accente inedite.

Însă adesea măsura nu a mai fost păstrată. Politețea în moravuri, la început semn solid de sociabilitate și echilibru, va căpăta formă afectată și artificioasă. Ceea ce înainte fusese mijloc de apropiere, de comunicare, de strîngere a raporturilor sociale, acum dimpotrivă tinde să devină sursă de singularizări și izolare. Cei atinși de această modă vor socoti că trebuie să vorbească într-alt fel decît cei mulți. Faptul, în bună parte, însemna un protest și o încercare de luptă împotriva vulgarității și a gasconismelor; însă pe nesimțite, pe alocuri și cu voință, se aluneca în cealaltă extremă. Asistăm la adevărate invazii de perifraze, de construcții alambicate, de comparații și metafore emfatice, de formulări complicate chiar pentru idei obișnuite. Aveam de-a face cu manifestări de genul marinismului ori al góngorismului, însă fără arta

[1] Charles de Marguetel de Saint-Denis, senior de Saint-Évremond (1616? — 1703), distins militar și scriitor francez, rămas credincios regelui în timpul Frondei: a cultivat literele într-un spirit de îndrăzneală, de satiră fină și de indiferentism religios, anunțînd pe acela al libertinilor din secolul următor.

[2] Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, contesă de La Fayette (1634—1693), femeie de litere, inspiratoare a lui La Rochefoucauld, autoare printre altele a romanului celebru *La Princesse de Clèves*.

[3] Philippe-Emmanuel, marchiz de Coulanges (1631—1716), om de spirit și om de lume, agreabil și solicitat, autor de *Scrisori* și *Memorii* scrise într-un stil facil și comunicativ.

[4] Marie de Rabutin-Chantal, marchiză de Sévigné (1626—1696), ilustra epistolieră franceză.

https://biblioteca-digitala.ro

şi sclipirea acestora. Abundă superlativele; la tot pasul întîlnim exaltări verbale: „*terriblement*", „*magnifiquement*", „*furieusement*", „*épouvantablement*" ş.a.m.d. Aproape cuvînt de ordine, deci, de a nu se mai spune lucrurilor pe nume. Contagiunea în creştere va cuprinde pe femei în special. Procesul nu rămînea numai pe planul vorbirii; pătrundea şi mai adînc în cugete, ajungînd aici să altereze deopotrivă moduri de judecată şi sentimente. Forma devenea atît de căutată, încît din această cauză imaginea fondului ajungea adesea să dispară din privire. Simţăminte mari — iubirea, devotamentul, prietenia — erau reduse adesea la simple declaraţii de suprafaţă; mai mult manifestări de galanterie decît pătrunderi în substanţa umană propriu-zisă. Termenii proprii, desemnările directe şi comunicările simple sînt ocolite, pe motiv că ar fi lipsite de eleganţă; apăreau în schimb metamorfozări ale sensurilor iniţiale, împodobiri cu atribute mitologice, lanţuri de adjective şi adverbe, substituiri de nume abstracte prin epitete pompoase, toate de natură să facă vorbirea neinteligibilă, răpindu-i naturaleţea, spontaneitatea şi sinceritatea. Cîteva exemple: mîna era: „*la belle mouvante*" (fermecătorul instrument); lacrimile sînt „*les perles d'Iris*" (perlele zeiţei Iris); patul devenea „*l'empire de Morphée*" (imperiul lui Morfeu); în loc de cămaşă, perifraza: „*la compagne perpétuelle des morts et des vivants*" (tovarăşa nedespărţită a morţilor şi a celor vii); luna „*le flambeau du silence*" (flacăra tăcerii); oglinda „*le conseiller des grâces*" (sfătuitorul graţiilor) ş.a.m.d.

Se constituiau şi alte aspecte ale acestei preţiozităţi, fiecare cu o tendinţă caracteristică de exagerare; extravaganţe în costum, afectare în politeţe, vanitate literară, diferite stridenţe în voinţa de a te face remarcat.

Ce trebuie să subliniem deocamdată e că aceste forme manierizante vor face obiectul multor opere satirice din epocă, între care *Preţioasele ridicole* şi *Femeile savante*, comediile lui Molière, ocupă locuri de frunte.

7. Doctrina academică

În 1634, prin transformarea unui cenaclu al mai multor oameni de litere în instituţie savantă învestită cu girul statului, a luat fiinţă Academia Franceză. Faptul se petrecea din voinţa lui Richelieu, pe de o parte pentru ca statul şi autoritatea regală să-şi întărească dreptul de control asupra activităţii literare, pe de altă parte pentru a se institui un for care să procedeze la purificarea limbii, la constituirea gramaticii franceze şi la elaborarea dicţionarului.

Formaţia, privită de la distanţă, părea eteroclită: scriitori de profesie, burghezi instruiţi din familii cunoscute, seniori în genere din mica nobilime, laici şi ecleziastici; toţi însă se simţeau stăpîniţi de sentimente comune în ce priveşte apărarea şi desăvîrşirea limbii naţionale. Aflăm dintr-un memoriu al lui Faret, însărcinat să redacteze proiectul de statut al noii instituţii, de la ce premise se pleca. Limba franceză — se precizează în memoriu — numără încă multe imperfecţiuni; eliberarea limbii naţionale de elementele barbare ce-au invadat-o ar fi pentru întreaga ţară un motiv de fericire; limba franceză, superioară altor limbi vorbite, este chemată să succeadă latinei, aşa cum în Antichitate aceasta a urmat celei eline; s-au făcut eforturi şi pînă acum, dar deocamdată acestea nu au reuşit decît în parte să pună în lumină adevărata pu-

https://biblioteca-digitala.ro

tere şi elocvenţă a vorbirii franceze. Se arată, mai departe, ce calităţi va trebui să întrunească un academician: nu atît erudiţie, elocinţă, imaginaţie, cît un sentiment just şi delicat al limbii, capabil să descopere, să discearnă şi să judece fenomenele acesteia.

Academia îşi propunea să elimine din limbă balastul adus de vorbirea vulgară, de moda afectată şi ignorantă a curtenilor, de gustul discutabil al scriitorilor mediocri, de pedanteria amvoanelor ori a catedrelor. De aici, propunerea de a se întocmi vocabulare speciale, ierarhizate pe genuri, oarecum şi pe grade de instrucţie: pentru genurile sublime, pentru cele mediocre şi pentru genurile inferioare sau comice. Ne surprinde că un spirit echilibrat ca Faret putea să subscrie o asemenea enormitate; din fericire, Academia s-a pronunţat din primul moment împotriva ei.

În măsura în care preocupările de limbă trebuiau să se întregească cu preocupări general-literare, creaţia dramatică avea să fie şi ea larg reprezentată. Încă în primul an de activitate al instituţiei, între comunicările rostite au figurat teme de teatru, unele direct cu acest titlu, altele indirect: Boisrobert: *Pour la défense du théâtre* (În apărarea teatrului); Godeau: *Contre l'eloquence* (Împotriva elocinţei); Colletet: *De l'imitation des anciens* (Despre imitarea anticilor); ş.a.

Însă primul moment bine marcat, interesînd de aproape istoria teatrului francez, este cel pus în mişcare de *Cid*-ul lui Corneille. Faptele merită să fie amintite. Sînt interesante în sine şi, deopotrivă, sînt revelatoare ca document de epocă.

Succesul răsunător al *Cid*-ului a stîrnit gelozii, invidii, complexe de inferioritate. Împotriva poetului victorios se ţes cabale şi conspiraţii. Un inspirator din umbră al acestora era însuşi marele Richelieu. Motivele sînt complexe: unele priveau fapte din politica ţării; altele aveau caracter personal. Felul cum în drama lui Corneille era evocată Spania şi erau exaltate tradiţiile cavalereşti contrazicea oarecum politica dusă de cardinal împotriva acestei ţări. Îl indispuneau şi alte lucruri, printre care simpatia arătată dramei de către regina Ana de Austria şi justificarea morală a duelului aşa cum reieşea din desfăşurarea acţiunii. Deopotrivă, conta şi o stare personală de nemulţumire: Richelieu, el însuşi cu veleităţi de autor dramatic, încă sub impresia unor insuccese în această direcţie, suporta cu greu consacrarea altora.

Lupta astfel dezlănţuită a durat şase luni în şir, constituind principala dezbatere literară a vremii. Semnalul l-a dat Georges de Scudéry prin *Observations sur le Cid*, într-un spirit de fanfaronadă şi de vanitate aristocratică. Răspunzîndu-i, Corneille a pus această ieşire pe seama invidiei. Academia este solicitată să arbitreze diferendul. Richelieu, care dorea ca drama să fie condamnată răsunător, devine şi mai activ. Nu este mulţumit cu un prim raport, cel din 16 iunie 1637, prezentat de Chapelain, Desmarets şi Bourzeys. Şi la un al doilea raport — autorii erau Serizay, Gombauld, Sirmoni — va face observaţii. Însărcinează pe Chapelain să ducă lucrarea la capăt. Dar şi de astă dată cardinalul se arată contrariat; ar fi vrut ca amendarea poetului să fie şi mai drastică. Chapelain explică lui Boisrobert, ştiind că acesta va transmite cardinalului: „dacă am fi găsit că totul trebuie criticat, riscam să părem parţiali". Memoriul s-a imprimat sub titlul: *Les sentiments de l'Académie sur le Cid* (Sentimentele Academiei asupra *Cid*-ului). Îl numărăm printre documen-

https://biblioteca-digitala.ro

tele literare de seamă din epocă. La Bruyère, desigur fără obiectivitatea necesară, l-a caracterizat apologetic: „dacă *Cid*-ul este o capodoperă dramatică, *Les Sentiments* este una de critică".

Memoriul — privit în linii generale — este nedrept. Comitea o eroare fundamentală. Autorii lui își închipuiau că pot judeca o operă poetică așa cum ar privi o scriere în proză. Memoriul se oprea asupra multor lucruri de amănunt; stăruia asupra cuvintelor în parte, cu nesfîrșite referiri și raportări la sistemul gramatical; se pierdea în fapte de șicană literară și de observații asupra stilului, trecînd sub tăcere drepturile imaginației. Chapelain era și el autor de versuri; dar — cum s-a spus — versuri de școală, fără fiorul și căldura poeziei adevărate. S-a pronunțat, ca și cum poezia ar trebui scrisă într-un singur fel: cel practicat de el însuși.

Istoria și critica literară au arătat că memoriul ignora ceva din realitatea intimă a poeziei și subscria împotriva lui Corneille aproape un sacrilegiu. Adevărul însă e că memoriul Academiei i-a adus poetului și servicii. Corneille însuși le-a recunoscut. În ce privește stilul, nu a făcut concesii; și-a apărat cu dîrzenie linia de măreție și îndrăzneală a figurilor, imaginilor, situațiilor. Sub raport gramatical însă a înțeles că era preferabil să se supună unora din sugestiile Academiei. Faptul e de o însemnătate aparte. Era întîia oară cînd Academia se manifesta public, cerînd ca în creația literară să se păstreze o disciplină a limbii și a stilului, subliniind că nimeni — fie și o autoritate consacrată — nu ar avea voie să se abată de la această regulă. Fie și gîndirea profundă își poate pierde din prestigiu, dacă în exprimarea ei nu se respectă forma frumoasă. Limba este o realitate sacrosanctă; ideea de capodoperă nu ar putea să se constituie și să funcționeze în afara ei. Mesajul din *Les Sentiments* depășește domeniul strict al creației dramatice. El se adresa mentalității franceze în genere, impunînd ideea că rigoarea stilului, scrupulul frazei corecte și lupta pentru claritate sînt condiții intrinseci ale limbii și creației franceze.

8. Două coordonate: ordinea rațională, spiritul de societate

Secolul al XVII-lea în cultura franceză este secolul ei clasic. Găsim în manifestarea lui de viață și în creația lui spirituală o chintesență și o sinteză de virtuți ale geniului național.

Subliniem ca fapt de bază ordinea rațională. De aici, un lanț întreg de implicații și consecințe. În frunte se află bunul-simț, cu corolarul lui firesc: claritatea. „*Ce qui n'est pas clair n'est pas français*" (ce nu e clar nu e francez); în epocă, dictonul își va găsi o largă confirmare. Această claritate se exprimă multiplu: așezare îngrijită, simetrie, compoziție, prezentare arhitectonică. Toate sînt trăsături simple, firești, de care spiritul rațional are nevoie pentru a nu se pierde ori a stărui în aproximații, ci a străbate prompt, cu fermitate, spre conținuturi și esențe. Într-un poem, ca și într-o dramă, condiția e la fel de necesară. Ordonanța și simetria sînt dispozitive care plac; cuceresc sufragii dintr-o dată, și prin ele însele ca valori teoretice, dar mai ales prin funcțiunea lor practică, avînd în vedere felul cum vor veni în ajutorul înțelegerii, stabilind repere, punți de legătură și direcții de orientare.

https://biblioteca-digitala.ro

Tradiţia franceză respinge incertitudinea ori plutirea în clar-obscur; elimină surpriza, neprevăzutul, intervenţia senzaţională, lovitura de teatru. Se simte în elementul său cînd i se dă posibilitatea să prevadă, să găsească în desfăşurarea evenimentelor un plan, să descopere în toate faptele o logică. Există — dacă se poate spune aşa — o plăcere a geometriei, nu străină de mişcările şi ecourile sentimentului, ci capabilă să li se integreze. Procesul e vechi. Datează de la retorica scolasticilor; a căpătat puncte noi de sprijin în modificările aduse scolasticii de către iezuiţi, a găsit susţinere în gîndirea renascentistă reprezentată de Montaigne, pentru ca în cele din urmă să devină stil şi doctrină în clasicism.

Bunul-gust şi claritatea merg mînă în mînă. Ambele reclamă o limbă ordonată, accesibilă direct oricărui om instruit; apoi, un stil cuprinzînd în el sentimentul comun al civilizaţiei, un mod de judecată capabil să dea oamenilor impresia că se pot înţelege unii cu alţii, prin funcţionarea normală şi neprefăcută a evidenţei. Descartes includea în scrierile sale acest ideal francez al clarităţii; trebuie să precizăm însă că nu l-a inventat el în întregime, ci şi l-a conformat într-o ambianţă corespunzătoare, aderînd la substanţe intrinseci ale acesteia, intuindu-i direcţiile de evoluţie, ajutîndu-i să-şi cristalizeze manifestarea.

Menţionăm, deopotrivă, spiritul de societate. Epoca exprimă din plin formele franceze ale vieţii de lume: politeţe, fineţe, verbozitate, conversaţie, joc spiritual, simţ al umorului. Ne aflăm, în această privinţă, într-o adevărată epocă de apogeu. Gustul clasic e împotriva exagerărilor, extravaganţelor, ieşirilor din matcă. Recomandă, în totul: măsură, echilibru, justeţe. Împotriva afectării — fie aceasta în gîndire, în gest, în vorbă, în vestiment — îndreaptă imediat arma ironiei satirice. Bunul-simţ e înţeles nu atît ca o înzestrare individuală, cît ca o facultate prin care trebuie să căpătăm aprobarea şi preţuirea comunităţii din care facem parte. În toate aceste direcţii, secolul al XVII-lea a pus pietre de temelie. Va adăposti în el o întreagă gamă pregătitoare, începînd cu formele de preţiozitate încă infantilă de la Hôtel de Rambouillet şi urcînd pînă la marea etichetă a curţii regale, aceea în care putem întîlni atît manifestări de galanterie senină ori frivolă cît şi condiţii rigoriste, pioase, de tipul celor impuse de doamna de Maintenon.

Literatura secolului reflectă de aproape acest spirit de societate. Împotriva spiritului individualist din secolul trecut se declară război. Malherbe, Academia, saloanele, programele de idei, toate fac în această privinţă front comun. Criteriul societăţii va trece înaintea sensibilităţii personale. Pe alocuri chiar se va spune că însăşi poezia lirică nu ar trebui să fie altceva decît un joc de societate. Recunoaşterile epocii vor avea în vedere, mai ales, spiritele care înţelegeau să-şi pună arta în slujba societăţii şi să găsească pentru aceasta forme cît mai expresive. Asistăm la un mare consens al vremii. Poeţii tragici şi comici, moraliştii, romancierii, filozofii, oratorii de amvon — toţi se întîlnesc, alcătuiesc o familie spirituală, apărînd în numele societăţii, pentru aceasta, legile măsurii, ale bunului-simţ, ale dezbaterii psihologice şi morale, întotdeauna sub unghiul raţiunii, cu criterii ale conştiinţei responsabile.

https://biblioteca-digitala.ro

CLASICISMUL FRANCEZ (II)

TEATRE, ACTORI, PUBLIC

1. Primele teatre: Hôtel de Bourgogne, Théâtre du Marais

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, teatrul francez stagnează; în unele privințe chiar a regresat.

Confreriile și asociațiile vesele, acelea care asiguraseră pînă atunci reprezentații dramatice, își pierd actualitatea. Totuși, publicul, mai ales cel din provincie, nu părea dispus să renunțe la toate serviciile lor. Acestea îi deveniseră deprinderi; îi procurau momente delectabile, deocamdată greu de înlocuit cu altele. Vom asista, de aceea, la cîteva prefaceri succesive. Din societățile amintite încep să se desprindă mici formații, adevărate nuclee actoricești, dispuse să întreprindă turnee în țară și să pornească activități dramatice pe cont propriu. Pentru moment, nu dispuneau decît tot de repertoriile lor vechi, bineînțeles cu unele corectări profane de rigoare: mistere, moralități, farse. Nu mai aveau, propriu-zis, mentalitatea de confrerii; inițiativa lor le obliga să tindă spre una nouă, de asociații formate din actori profesioniști.

Dar aceste repertorii sînt la capătul puterilor. Era greu ca ele să mai poată trezi curiozitatea comună. Atenția se îndreaptă spre tragedie. Jodelle, Garnier, Jean de la Taille erau autorii despre care se vorbea, în special. Publicul instruit din provincie ar fi vrut să-i vadă reprezentați. Noii actori își dădeau seama că genul le putea oferi o soluție utilă pentru afirmarea lor. Se iveau încă dificultăți; nu existau în această direcție nici pregătirea artistică de rigoare, nici inventarul de scenă necesar. Vor avea loc totuși cîteva încercări. Se renunță la pasajele corului; se reduc tiradele; sînt eliminate unele părți dificile, pentru care se bănuia că publicul nu ar fi avut afinități deosebite. Astfel, în 1593, Valleran Le Conte putea ca la Rouen, Strasbourg și Langres să reprezinte, pe lîngă obișnuitele drame biblice, și piese ale lui Jodelle. Faptul merită să fie reținut. Departe de a rămîne pasivă, așteptînd semnale din metropolă, provincia franceză marca o atitudine, în orice caz o inițiativă. Mișcarea și atmosfera întreținută de trupele ambulante de actori profesioniști contează. Acestea nu aveau un repertoriu definit; întrețineau însă ideea teatrului, păstrau legătura cu orașele țării, presimțeau oarecum transformările apropiate, așezau premise în vederea lor. Dintre aceste trupe, unele au devenit notorii. Menționăm cele conduse de Robert Guérin și de Thomas Poirier, supranumit La Vallée. Cîteodată

https://biblioteca-digitala.ro

treceau și frontierele: formația lui David Florice la Basel în Elveția (1604), a lui Charles Chautron (1595) și a lui Jean Florian (1615) la Strasbourg ș.a.

În acest timp, la Paris au loc nesfîrșite hărțuieli între tabăra rămasă încă la forme medievale și tabăra înnoitoare. Prima, reprezentată prin Confreria Pasiunii, se îndărătnicea să-și păstreze monopolul dobîndit prin actul din 1548; cealaltă, nedispunînd de un sediu permanent, se mulțumea cu scene improvizate în colegii sau reședințe particulare, cu lecturi în cercuri de prieteni și cu tipăriri sporadice de texte. Către sfîrșitul secolului se părea că ambele tabere sînt epuizate. Depășit de vremuri, repertoriul medieval își pierdea relieful și necesitatea. Neexistînd un altul care să umple imediat golul produs, s-a putut crede un timp că în Franța creația dramatică era un capitol încheiat.

Însă, cu toată lipsa lui de utilare și de confort scenic, teatrul de la Hôtel de Bourgogne a continuat să funcționeze. Stăpînii sălii — cărora li se interzisese să mai reprezinte mistere — o negociau, închiriind-o pentru reprezentații sporadice unor trupe locale sau străine (din Anglia, Spania, Italia, Olanda).

Notăm încă un fapt caracteristic. Iezuiții, într-o încercare de a salva ceva din pozițiile atît de amenințate ale teatrului religios, își intensifică manifestarea. La reprezentațiile pe care le organizau în colegii invitau notabili ai vremii, punînd accentul nu atît pe apartenența lor socială, aristocrați sau burghezi, cît pe gradul lor de instrucție. Reprezentațiile lor, în genere, se mențineau în concepția medievală; includeau însă în acestea și elemente umaniste, capabile oarecum ca în fondul lor de moralități și mistere să deschidă ferestre înspre tragedia modernă. Faptul avea loc nu numai la Paris, ci și în mai multe centre din provincie.

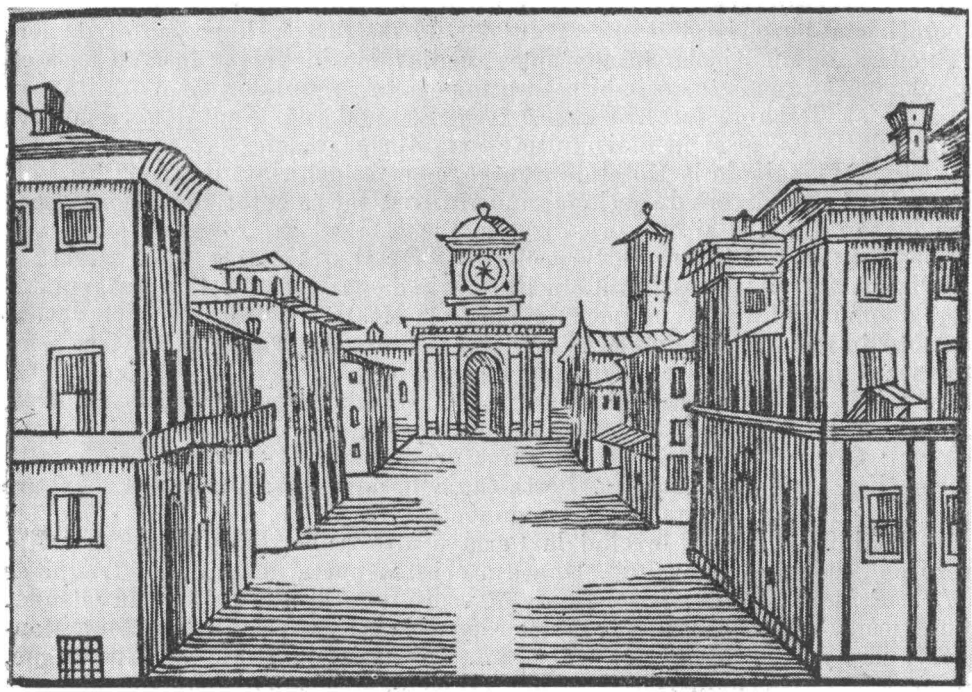
În 1599, sala de la Hôtel de Bourgogne este închiriată de trupa lui Valleran Le Conte, un om de acțiune, nu atît înzestrat ca actor cît pasionat pentru ideea de teatru și bun organizator. Purta titlul de „*comédien ordinaire*" al regelui. Fără a întrerupe turneele din țară și străinătate, a dezvoltat și la Paris o activitate susținută. În 1613, prin dispariția lui fără urmă, conducerea companiei a fost preluată de Pierre le Messier, actorul care va deveni celebru în epocă sub numele de Bellerose. Trupa lui Valleran Le Conte interesează și prin aceea că a fost o bună pepinieră de actori. Printre aceștia figurează și cîțiva ctitori ai scenei franceze moderne: François Vautrel, Hugues Guérin (mai tîrziu: Gaultier-Garguille), Robert Guérin (în timpul gloriei: Gros-Guillaume). Ca îndrumător și colaborator, a sprijinit și alte formații actoricești: a lui La Porte (numele adevărat: Mathieu Le Febvre și Claude Husson (supranumit Longueval).

Întîlnim din cînd în cînd la Paris și alte trupe, amenințînd să eclipseze pe „comedienii regelui". Una din acestea purta denumirea: *Troupe de M. le Prince d'Orange*. Își cîștigase oarecare reputație la Lille și în Olanda. Conducerea o avea Charles le Noir; reputația însă îi era asigurată de Mondory, care va deveni marele tragedian. La Paris, la Hôtel de Bourgogne, a jucat în cîteva rînduri (1622, 1625). Trupa s-a destrămat întîi prin plecarea lui Mondory și apoi prin moartea protectorului princiar. S-au petrecut și incidente, uneori violente. „Comedienii regelui", temîndu-se ca situația lor de privilegiu să nu fie periclitată, s-au dedat față de aceste trupe la acte ostile și la intentări de procese.

https://biblioteca-digitala.ro

Un alt teatru, funcționînd paralel cu cel de la Hôtel de Bourgogne, titular și el al unei tradiții, este teatrul du Marais[1]. A funcționat aproape trei sferturi de secol, între anii 1600 și 1673. Confrerii Pasiunii, în baza dreptului lor de monopol, în schimbul unei redevențe substanțiale, au îngăduit unei trupe de actori să-și așeze cortul la Hôtel d'Argent. După un timp, această trupă — care avea în fruntea ei pe Mondory (1578—1651) — și-a mutat sediul într-o sală de joc cu mingea, în strada Vieille-du-Temple, cartierul du Marais. Din această clipă, acest al doilea teatru va deveni un concurent serios al celui de la Hôtel de Bourgogne. Principalul moment din existența acestui teatru, punctul său de glorie, a fost reprezentarea *Cid*-ului, într-o seară din decembrie 1636. Prin desființare, actorii vor lua două drumuri: unii spre Hôtel de Bourgogne, alții spre teatrul lui Molière.

Guillaume de Gilberts, supranumit Mondory (1594—1651) care a fost sufletul comedienilor de la teatrul du Marais, e socotit drept primul mare actor francez. Părinții lui îl destinaseră să urmeze dreptul; la vîrsta de șaisprezece ani însă a ales teatrul. În 1612 îl găsim făcîndu-și ucenicia în trupa lui Valleran Le Conte. În 1624 își întemeiază o trupă proprie, dar numai pentru puțină vreme. În 1630, revine în teatru, de astă dată pentru a nu-l mai părăsi și a-i da strălucire. Avea darul să convingă, să îndemne,



Decor de teatru, 1638. Gravură din *Pratice di fabricar scene e macchine* de Sabbattini.

[1] Mai exact: teatrul din *Le Marais* (cartier al Parisului); totuși, vom folosi forma încetățenită prin uz și tradiție: *du Marais*.

https://biblioteca-digitala.ro

să creeze în jurul lui o atmosferă de emulaţie artistică. Se bucura de preţuirea şi prietenia unor spirite superioare ale epocii: Balzac, Mairet, Scudéry, Corneille. Elogiile contemporanilor sînt unanime. Despre jocul lui se spune că era adînc, interiorizat, puternic, scînteind de inteligenţă şi disciplinat prin sobrietate. În 1634 un ordin al regelui Ludovic al XIII-lea i-a destrămat trupa, aceasta în urma unor maşinaţiuni de culise şi calcule personale. Dar Mondory, departe de a se descuraja, şi-a reluat activitatea ca de la început, izbutind ca încă o bună bucată de vreme să dea scenei franceze freamăt şi strălucire.

2. Corifeii scenei. Condiţia actorului

Începînd din 1628, teatrul de la Hôtel de Bourgogne a căpătat caracter de permanenţă. Se afla în centrul atenţiei generale. Multă vreme va fi considerat drept prima scenă din metropolă. Trupa lui de actori — de fapt perpetuînd şi perfecţionînd pe cea întemeiată de Valleran Le Conte — se bucura de protecţia lui Ludovic al XIII-lea şi purta titlul măgulitor, privilegiat, de „*Troupe Royale*". A funcţionat pînă în preajma anului 1680.

Acest teatru are şi meritul de a fi format o pleiadă întreagă de actori, între care unii vor deveni nume de autoritate, adevăraţi întemeietori şi dătători de măsură în concepţia franceză de joc dramatic.

Pierre Le Messier, supranumit Bellerose (mort în 1670), este socotit printre primii actori francezi care au dat acestei profesiuni înălţime şi prestigiu. Apare adesea în mărturiile contemporanilor. Scarron, cu oarecare severitate, îl socotea „prea afectat"; Tallemant[1] este de aceeaşi părere. Există însă şi opinii care îi subliniază ştiinţa de a fi delicat şi armonios. Nu este exclus ca judecăţile negative să fi pornit şi din anume resentimente; mulţi actori, sprijinindu-se pe gustul unei bune părţi din publicul vremii, vedeau cu ochi răi protestul său împotriva jocului vulgar. A început prin a juca farse, pentru că la data aceea nu existau alte repertorii mai constituite; şi-a definit însă vocaţia în roluri de concepţie şi de răspundere, mai cu seamă din repertoriul cornelian: *Le Menteur*, *Cinna*.

A fost secundat cu talent de Nicole Gassot, soţia sa. Tallemant — atît de sever în aprecieri — vedea în ea pe „cea mai bună comediană" din Paris. Acest cuplu a contribuit ca în teatrul vremii să-şi facă drum un suflu nou, încărcat cu semne de artă şi generozitate profesională. În epoca lor, tragicomedia şi pastorala s-au impus în mod aparte. În ce priveşte tragedia, aceasta începe să se profileze promiţător la orizont.

Zacharie Jacob, cunoscut apoi sub numele de Montfleury (1600—1667), provenea dintr-o familie de condiţie bună. A părăsit calitatea măgulitoare de paj pe lîngă ducele de Guise pentru a se alătura unei trupe de actori. Mai tîrziu, în maturitate, avea să strălucească în roluri corneliene, Cid şi Horace. Un incident răsunător cu Cyrano de Bergerac, de fapt provocat de îndrăznelile bizare ale acestuia, i-a produs neplăceri şi l-a constrîns ca un timp să

[1] François Tallemant (1620—1693): literator francez, membru al Academiei, traducător de altminteri mediocru al *Vieţilor paralele* de Plutarh (după aceea a lui Amyot din 1559).

https://biblioteca-digitala.ro

nu mai poată apărea pe scenă. Este și autorul unei tragedii, *La mort d'Asdrubal* (Moartea lui Asdrubal), reprezentată în 1647.

Charles Chevillet, sieur de Champmeslé (mort în 1701), și-a legat numele de trei teatre pariziene: teatrul du Marais, Hôtel de Bourgogne, teatrul din strada Guénégaud. Mai presus de orice alt autor, îl admira pe Racine. Contemporanii aveau impresia că rolurile de comedie i se potriveau mai mult decît cele tragice. Era un om de spirit, pasionat de literatură. Totuși, în piesele lui întîlnim acțiuni mici, intrigi lipsite de însemnătate *(Les grisettes, ou Crispin Chevalier, La rue Saint-Denis, La veuve)*, în plus și neglijențe de stil. I-a fost colaborator lui La Fontaine în *Florentin* și *La coupe enchantée* (Cupa fermecată).

Marie Desmares Champmeslé (1642—1698), soția lui, a avut o viață răsunătoare. Era nepoata unui președinte al parlamentului din Normandia. Familia, neiertîndu-i intrarea în teatru, a dezmoștenit-o. Căsătoria cu Champmeslé i-a întărit îndemnul pentru scenă. A debutat în 1669, la teatrul du Marais; după aceea a jucat în celelalte două teatre pariziene, la Hôtel de Bourgogne și cel din strada Guénégaud. A fost marea interpretă a cîtorva roluri tragice: Bérénice, Monime, Roxane, Iphigénie, Phèdre. Legătura sentimentală cu Racine îi sporea celebritatea. Doamna de Sévigné precizează, cu oarecare maliție: „Racine compune piesele sale nu pentru posteritate, ci pentru Champmeslé"... La Fontaine a dedicat frumoasei tragediene versuri memorabile.

Michel Boyron (1653—1729), cunoscut sub numele de Baron, moștenește vocația de la tatăl său, un actor din trupa de la Hôtel de Bourgogne. Cîtva timp, în tovărășia unor tineri, a făcut parte din trupa ce-și spunea *„les comédiens de M. le Dauphin"*. Molière i-a ajutat să-și formeze un stil actoricesc. Cu timpul au devenit prieteni. Considera rolurile de tragedie și pe cele de comedie cu aceeași aplicație și seriozitate. Milita pentru un joc limpede, concentrat, în care nobletea să se alieze cu simplitatea. Respecta construcția ordonată, dar se lăsa stăpînit și de anume afectări, pe alocuri stridente și infatuate, spunînd că „pasiunea cunoaște mai multe lucruri decît regulile". Îi mai aparțin cuvintele: „Dacă natura dă un Cezar o dată la o sută de ani, trebuie două mii de ani ca să se nască un Baron; pe genunchi de regină, iată cum trebuie crescut un comedian". Contemporanii, mai cu seamă cei instruiți, l-au înconjurat cu stimă. Se spunea că pentru scena vremii era ceea ce fusese Roscius la antici.

Actorul Baron în rolul lui Cinna. Bibl. de l'Arsenal, Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

A părăsit teatrul în 1691, pentru a se reîntoarce după aproape trei decenii, la vîrsta de 67 de ani. I s-a făcut o primire sărbătorească. Era încă în stare să joace cu prospețime roluri de tineri. Au avut un sfîrșit asemănător cu acela al lui Molière. Interpreta rolul lui Ladislau din piesa *Venceslas*. În momentul cînd trebuia să rostească versul: *Si proche du cercueil où je me vois descendre* (atît de aproape de coșciugul în care mă văd coborînd), i s-a făcut rău și a căzut pe scenă în nesimțire. A trăit încă două luni, fără să-și mai recapete luciditatea.

Asupra comediilor care îi poartă semnătura există unele semne de întrebare. *Andrienne* și *Les Adelphes* sînt imitații stîngace după Terențiu; se crede că ar fi aparținut unui iezuit, P. de la Rue, împiedicat de situația lui canonică de a scrie comedii. I se atribuie acestuia și *L'Homme à bonnes fortunes* (Omul norocos), o comedie amuzantă și deosebit de potrivită pentru un joc actoricesc de efect. Despre o altă piesă, *La Coquette*, se crede că ar fi fost scrisă de Alègre, un literator care a trăit pînă către anul 1740. Alte comedii: *Le Jaloux* (Gelosul), *Le Coquet trompé* (Cochetul înșelat), *Les Enlèvements* (Răpirile) nu prezintă însemnătate.

J.-B. Rousseau[1], într-un catren celebru[2] scris la moartea lui Baron, omagiază arta actorului pentru puterea ei de a întregi pe aceea a poetului:

Du vrai, du pathétique il a fixé le ton.
De son art enchanteur l'illusion divine
Prêtait un nouveau lustre aux beautés de Racine,
Une voix aux défauts de Pradon.

Guillaume Marcoureau, sieur de Brécourt (mort în 1685) a învățat și și-a practicat meșteșugul în trupa lui Molière. Din cauza unui duel nefericit a fost nevoit să se refugieze în Olanda; reîntorcîndu-se în Franța, s-a angajat în trupa de la Hôtel de Bourgogne (1664). A jucat în tot felul de roluri, salvînd reprezentația de cîte ori se ivea vreo defecțiune în personalul distribuit. Ludovic al XIV-lea îl aprecia; a spus despre el: „e în stare a face să rîdă pînă și pietrele". A murit aproape în scenă, jucînd într-o piesă proprie, *Timon*. A scris mai multe comedii: *La feinte mort de Jodelet* (Moartea prefăcută a lui Jodelet), *Le jaloux invisible* (Gelosul invizibil), *La noce de village* (Nunta de la țară), *L'ombre de Molière* (Umbra lui Molière) ș.a.; toate au putut să înfrunte un timp scena, nu prin calitatea lor literară, ci prin verva comică practicată de actorul-autor.

Noël Le Breton, sieur de Hauteroche (1617—1707), rămîne ruinat după o escapadă în Spania; se refugiase acolo pentru a evita o căsătorie prin constrîngere. A intrat în teatru din nevoia de a-și găsi un mod de subzistență; cu timpul, scena l-a cucerit. A excelat în roluri secundare: Narcisse din *Britannicus*, Arbate din *Mithridate*, Ulysse din *Iphigénie*. Paralel cu munca actoricească a dezvoltat și una de autor. Comediile lui nu se ridicau propriu-zis la zugrăviri de moravuri, cu atît mai mult la analize de caractere. Avea însă abilitate în a înnoda intrigi și a face dialogurile agreabile. Molière

[1] Jean-Baptiste Rousseau (1670—1741), considerat de contemporanii săi drept prințul poeților lirici francezi.

[2] A dat tonul adevărului, al pateticului. / Prin arta lui încîntătoare, iluzia divină / Dădea o nouă strălucire frumuseților lui Racine, / Și scotea în lumină defectele lui Pradon.

https://biblioteca-digitala.ro

îl aprecia; se număra printre emulii acestuia. A compus atît în versuri cît și în proză. Dintre comediile pe care le-a scris, doar cîteva au intrat mai statornic în repertoriul francez: *Crispin médecin* (Crispin medic), *Le deuil* (Doliul) și *Le cocher supposé* (Vizitiul presupus); prima era în trei acte, ultimele într-unul singur.

Josias de Soulas, sieur de Prinefosse, devenit celebru sub numele de Floridor (1608—1672), și-a dedicat toate puterile sale actoriei; nu a avut ca mulți din contemporanii lui și veleitați de autor. Pe scenă, în schimb, a strălucit. După un scurt debut la teatrul du Marais (1640), a trecut la Hôtel de Bourgogne (1643), unde va rămîne pînă la sfîrșitul vieții. Publicul timpului l-a adorat. Distincția lui personală se îmbina de aproape cu nobleța jocului, cu claritatea dicțiunii, cu naturaleța mișcărilor, cu demnitatea ținutei. Era remarcabil în cîteva roluri-cheie din piesele lui Racine: Pyrrhus din *Andromaque*, Néron din *Britannicus*, Titus din *Bérénice*.

În cele mai multe cazuri, actorii trăiau în condiții mediocre. Rareori, chiar administrîndu-l cu chibzuință, venitul profesional putea să procure o stare ceva mai bună. Erau nevoiți să joace în săli improprii, neaerisite, neluminate, lipsite de orice confort. Rețetele se realizau cu greu. Mulți spectatori înțelegeau să nu plătească; la nevoie recurgeau la violențe pentru a pătrunde în sala de reprezentații. Personalul de serviciu era o raritate. Nu arareori înșiși conducătorii trupelor erau nevoiți să facă serviciul la intrare. Chiria sălii adesea era fabuloasă. Confrerii înțelegeau să speculeze situația și să-și vîndă scump „vadul". Fiscul, mai cu seamă în provincie, era de-a dreptul ruinător. Titlul de „comedieni ai regelui" era în genere onorific; materialmente vorbind, implica pentru cei în cauză mai mult sarcini decît avantaje. Biserica privea breasla actorilor cu neprietenie, cîteodată de-a dreptul cu ostilitate.

Publicul mare, și el, se lăsa cîteodată purtat de prejudecăți. De aici, impresia că actorii sînt libertini, că trăiesc din expediente, că meseria lor îi așază la marginea societății, că femeile nu au onestitate, că trebuie văzuți numai pe scenă, nu și în situațiile obișnuite ale vieții. Or, adevărul nu este acesta. E greșit să se generalizeze. Putem observa — referindu-ne la figurile pe care le-am trecut în revistă — că avem de-a face nu cu o boemă actoricească, aplecată spre linia aventuroasă a vieții, ci cu personalități definite, dornice de instrucție, cu legături în lumea literelor și chiar cu preocupări literare, tinzînd să dea teatrului înțelesuri statornice și jocului de scenă demnitatea unui stil. Cei mai mulți actori proveneau din păturile burgheze; pe deasupra anumitor tentații ori a unor iregularități inerente meseriei lor, înțelegeau să-și păstreze virtuțile în spiritul cărora fuseseră crescuți. Turlupin insista să treacă drept „*honnête homme*". Unii țineau să poarte particulă nobiliară. François *de* Vautrel, Étienne *de* Ruffin — nu însă dintr-un orgoliu de suprafață, ci tocmai ca încă un semn de onorabilitate. Mărturiile vremii ne dau și dovezi în favoarea lor. Abatele Michel de Marolles, traducător vestit al lui Vergiliu și Marțial, se complăcea în tovărășia actorilor; în *Memoriile* sale îl înfățișează pe Valleran Le Conte într-o lumină favorabilă, iar despre soția acestuia afirmă că era primită cu simpatie și prețuire „în cele mai oneste case din Bordeaux".

https://biblioteca-digitala.ro

3. „Farsorii"

Tradiția farsei, cu nota ei „*gauloise*" și cu rădăcinile ei medievale, e încă activă. O vom regăsi, păstrîndu-și vechea vitalitate, pînă la Molière. Contactul cu trupele italiene — „*Comici Gelosi*", „*Comici Confidenti*", „*Comici Uniti*" — i-au perpetuat ideea, aducîndu-i valuri noi de sufragii. Publicul parizian, îndeosebi, este cel mai entuziast. Pont-Neuf și sălile anunțînd asemenea reprezentații erau luate cu asalt, într-adevăr de mulțimea disponibililor, dar și de spectatori mai serioși, obosiți ori contrariați de fastul declamatoriu și artificios al tragediilor și al tragedienilor de convenție.

Teatrul de la Hôtel de Bourgogne a jucat și în această privință un rol de seamă.

Amintim în primul rînd pe faimosul Deslauriers, denumit Bruscambille. Nu cunoaștem cu exactitate datele între care a trăit. Începînd din 1634 nu mai avem despre el nici o indicație. Și-a făcut debutul la Hôtel de Bourgogne, în 1606. Ca și Larivey, înaintea lui, era tributar italienilor. Și-a luat modele din satira bernescă[1], adaptîndu-le pentru jocul și parada de estradă *(tréteau)*. E vorba de ceva mai mult decît de combinații amuzante. Producțiile își păstrau și un fundament literar: nu însă de factură italiană, cu insinuări grațioase, cu ornamentări delicate, cu punctări de erudiție umanistă, ci cu un dozaj mai apăsat, în stilul crudităților rabelaisiene, de prețiozitate și vulgaritate. Își dezvolta aceste producții sub formă de prologuri, în fața unui public dispus oricînd să-i asculte elogiile cu înțelesuri de parodie aduse Sărăciei, Mîniei, Poltroneriei, „Rîioșilor" *(Galeux)*, „Prostănacilor" *(Choux)*, „Nătărăilor" *(Navets)* ș.a.

În 1612 a publicat un opuscul intitulat: *Fantaisies de Bruscambille, contenant plusieurs discours, paradoxes, harangues et prologues facétieux* (Fantezii de Bruscambille, cuprinzînd mai multe discursuri, paradoxuri, flecăreli și prologuri poznașe) în care nu punea nici o surdină notei licențioase; dimpotrivă, s-ar spune că măgulea gustul vulgar cu dinadinsul. Cartea a fost reeditată de cîteva ori pînă în secolul al XVIII-lea și a inspirat imitări.

Moștenirea lăsată de Bruscambille va fi preluată de un triptic celebru: Turlupin, Gros-Guillaume și Gaultier-Garguille. Îi găsim, mai întîi, într-un teatru de pînză la poarta Saint-Jacques. De aici au fost aduși la Hôtel de Bourgogne prin sprijinul direct al lui Richelieu.

Henri Legrand (1583—1634) este cunoscut în teatru sub două nume: Belleville pentru tragedie și Turlupin[2] pentru farsă. Interpreta mai ales rolurile de valeți și intriganți, păstrîndu-și întotdeauna același costum și aceeași mască. Juca și în piese serioase, împrumutînd cu bună intuiție acto-

---

[1] Bernesc: un gen burlesc, intrat ca atare în nomenclatura literară. Denumirea se trage de la întemeietorul lui: Francesco Berni (1497—1536), poet italian din Toscana. Călugăr fiind, a intrat în „*I Vignajuoli*" (Societatea „podgorenilor", asociație veselă a unor tineri ecleziastici proclamînd că vinul, iubirea și poezia alcătuiesc „un singur Dumnezeu în trei persoane"). A scris *Rime burlesche*, publicată după moartea lui (1538). Cartea cuprinde o colecție de glume picante, într-un spirit îndrăzneț, oarecum sfidînd atît frîna moralei cît și a bunului-gust.

[2] În secolul al XIV-lea, denumirea de „*turlupin*" era dată unei categorii de eretici rău famată. A evoluat semantic în sensul de glumă, neseriozitate, joc licențios de cuvinte, farsă actoricească.

https://biblioteca-digitala.ro

ricească tonul de rigoare. Henri Sauval (1620—1669), istoric francez reputat în epocă pentru erudiția sa, îi atribuie certificatul de „*bon comédien*". Reprezentațiile date împreună cu asociații săi deveneau pentru publicul mare „turlupinade". Se spune că ar fi încetat din viață în aceeași săptămînă cu partenerii lui: întîi Gros-Guillaume, arestat pentru vina de a fi satirizat un magistrat; apoi și ceilalți doi, unul de frică și celălalt de inimă rea.

Robert Guérin (1554—1633?), supranumit întîi La Fleur, apoi Gros-Guillaume, avea în echipa lui o înfățișare ilariantă. Din descrierile contemporanilor aflăm că era urît, diform, cu un abdomen uriaș, putînd să stîrnească rîsul prin simpla lui apariție. Principala lui dexteritate era să rostească în ton serios proverbe grotești. Își spoia obrazul cu făină, în așa fel încît să-și poată practica în voie o mimică de buze și sprîncene ce făcea deliciul spectatorilor. Tallemant vorbește despre el cu simpatie: „...văzîndu-l, era imposibil să nu rîzi". Sauval, în schimb, îl privește cu asprime, probabil nedreaptă:„... era prea rudimentar pentru a putea să creeze bună dispoziție".

Hugues Guéru (1574—1634) avea și el două supranumiri: Fléchelles și Gaultier-Garguille. A debutat la teatrul du Marais, devenind după puțin timp ginerele lui Tabarin. Avem imaginea lui fizică din relatările lui Sauval: un cap imens așezat pe un corp slăbănog, cu picioare lungi și osoase. Interpreta de preferință roluri de bătrîni, de profesori rutinieri, de învățați pedanți. Juca și tragedie, avînd însă grijă să-și ascundă diformitățile trupului sub veșminte largi. Compunea singur cuplete burlești pe care le cînta cu dezinvoltură. Multe din ele s-au păstrat într-o colecție publicată în 1632: *Les chansons de Gaultier-Garguille*. Purta mască, atît în dramă cît și în farsă. Costumul lui comic, întotdeauna același, îi sporea popularitatea: tocă scundă și neagră, escarpini tot negri, mîneci dintr-o materie groasă și roșie, tunică neagră. Adăugăm o barbă lungă, terminîndu-se în vîrf ascuțit și atîrnînd mult în josul măștii.

Trebuie să amintim, ca foarte apropiat de spiritul acestei asociații, și pe Bertrand Hardouin de Saint-Jacques, supranumit Guillot-Gorju (mort în 1648). Se pregătise pentru a deveni medic. Era însă o meserie care nu-l interesa; a preferat, în provincie fiind, să intre în tovărășia actorilor și a șarlatanilor de bîlci. Cînd în 1634 a fost chemat la Hôtel de Bourgogne pentru a înlocui pe Gaultier-Garguille, își avea o reputație stabilită. Aflăm tot din însemnările lui Sauval că era făcut pentru comedie: mare, urît, tenul murdar, nasul înroșit și borcănat, volubil, putînd să treacă ușor de la un ton la altul. Excela în rolul medicului. Plecînd de la Hôtel de Bourgogne, s-a reîntors în provincie, fără convingere, la practica sa medicală. Se spune că ar fi murit aici, nu de boală sau de bătrînețe, ci de plictiseală.

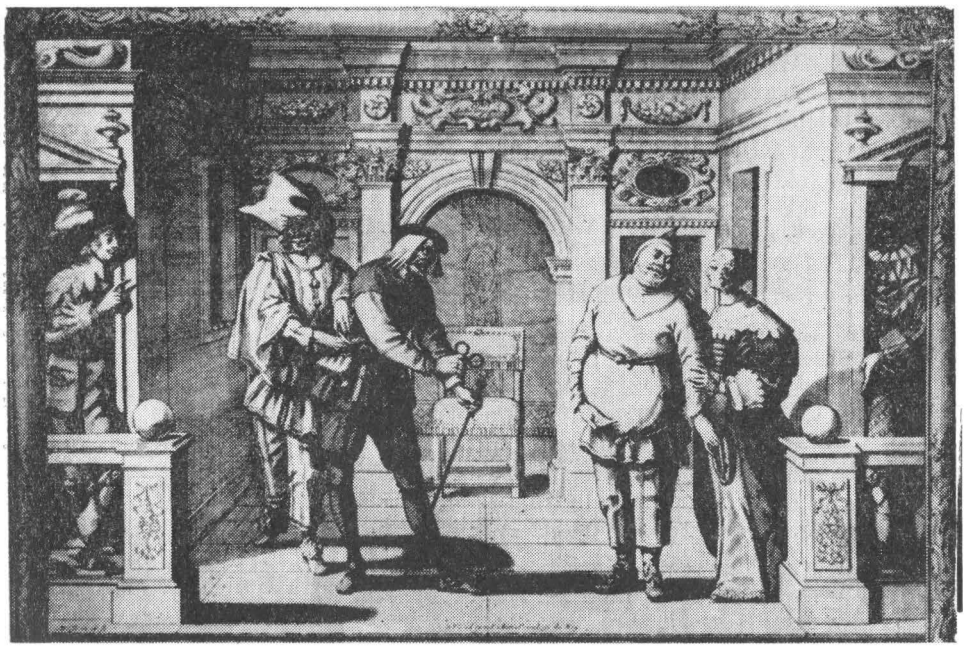
În seria „farsorilor" celebri avem de amintit și pe Tabarin. Numele adevărat: Antoine Girard. Nu cunoaștem nimic despre începuturile sale: nici anul nașterii, nici proveniența, nici copilăria. Deducem din scrierile sale că tinerețea și-a petrecut-o în tovărășia lui Mondor, vestitul șarlatan, vînzător de droguri, care își atrăgea clienții prin farse amuzante improvizate pe scene mobile. Tabarin s-a stabilit la Paris, piața Dauphine, în 1618. Toată instalația teatrului său consta dintr-o estradă de scînduri și cîteva tapiserii. Reprezentațiile obișnuite erau susținute de cinci personaje: Mondor, Tabarin, doi muzicanți și un valet specializat în a prezenta cutiuțele și fiolele șar-

https://biblioteca-digitala.ro

latanului. Aveau loc și reprezentații mai deosebite, în care scop trupa se întregea cu o femeie și cu una sau mai multe paiațe.

Sufletul spectacolului era Tabarin. Deghizat și costumat în mod grotesc — tunică în fîșii verzi și galbene, manta de mătase, în mînă sabie de lemn, barbă resfirîndu-se în trei șuvoaie — atrăgea prin vervă, debitare îndrăcită, putere de improvizație, adaptare la temperatura situației. Pe estrada de la Pont-Neuf, acest vestit comedian a continuat, de fapt, arsenalul de teme, glume și de paradoxuri burlești ale „farsorilor". Între acestea figurau adesea: elogiul celor încornorați, persiflarea vorbirii prețioase sau confuze, infidelitatea femeilor, ironizarea virtuoșilor de catedră ș.a.

În 1630 s-a retras la proprietatea sa, achiziționată cu banii cîștigați ca actor. Timp de cîțiva ani se bucurase la Paris de popularitate. A avut și o activitate literară. *Recueil général des oeuvres de Tabarin* (Culegere generală din operele lui Tabarin), publicată în 1622 cuprinde așa-numitele „*fantaisies tabariniques*": farse, monologuri, dialoguri comice, chiar și o încercare de comedie mai constituită, *Les Amours de Tabarin et d'Isabelle*. Pe o canava simplă, în genere aceeași, toate aceste „fantezii" cuprindeau jocuri de cuvinte, amestecuri de vorbire pocită, caricaturizări, parodieri ale notei savante, situații bufe. Într-un fel, Tabarin a făcut școală. Farsele de la Hôtel de Bourgogne le-au imitat în parte. Molière însuși, în *Les Fourberies de Scapin* le va fi în oarecare măsură tributar.



Hôtel de Bourgogne. Gravură de Abraham Bosse, 1634. În extremități: tipuri convenționale de francez (stînga) și spaniol (dreapta); în centru, de la stînga la dreapta: Turlupin, Gaultier-Garguille, Gros-Guillaume și soția lui.

https://biblioteca-digitala.ro

Toţi aceştia sînt bufoni francezi; au stilul lor aparte, maniera de joc, înfăţişarea, inventivitatea proprie. Nu este însă mai puţin adevărat că italienii le-au fost instructori. Au învăţat de la ei să intensifice mişcarea şi s-o apropie de balet, să alterneze rostirea cu cîntece, să umple scena de volubilitate şi bună dispoziţie, să împletească verva cuvîntului cu aceea a mişcării. Datorită acestor elemente au putut să întinerească farsa veche medievală şi astfel să întindă punţi spre construirea comediei propriu-zise.

Din repertoriile celor „trei" — Turlupin, Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille — ni se mai păstrează doar foarte puţin: cîteva titluri (*Cadel de Champagne*; *Tire la corde, j'ai la carpe* — Trage de sfoară, am prins crapul; farsa *La Querelle de Gaultier-Garguille et de Perrine sa femme* — Cearta dintre Gaultier-Garguille şi Perrine, nevasta lui). Deducem din acestea că lucrurile se reduceau la un comic uşor, de suprafaţă, constînd mai mult din îndrăzneli şi vulgarităţi de vorbire, din mişcări precipitate şi din grimase ale personajelor.

Pînă către 1630, adică pînă la apariţia în teatru a unor actori de talia lui Bellerose şi Mondory, farsa părea suverană. Nici o altă specie, în reprezentaţiile de teatru, nu se bucura de o mai bună primire din partea publicului. Acesta aplauda cu aceeaşi bună dispoziţie şi farsele de provenienţă locală, adaptate după texte vechi, şi prelucrările după italieni, şi combinările de situaţii cu aluzie la scandaluri mondene, şi parodierile tragediilor, ca şi satira la adresa unor evenimente politice. Se găseau totuşi şi glasuri din public gata să protesteze împotriva genului, implicit şi actorilor. Acestora însă li se răspundea; faptul s-a prelungit mai multă vreme. Guillot-Gorju, în formă glumeaţă, preciza: reprezentaţia ar fi „ca o friptură fără sos şi ca un Gros-Guillaume fără făină".

Cînd asociaţia celor „trei" şi-a încetat existenţa (1634) Saint-Amant, poetul euforiilor bahice, regreta faptul în versuri ca acestea:

Adieu, bel hôtel de Bourgogne
Où d'une joviale trogne
Gaultier, Guillaume et Turlupin
Font la figue au plaisant Scapin.[1]

4. Teatrul lui Molière

Pentru teatrul francez, seara de 24 octombrie 1658 marchează o dată memorabilă. Molière dobîndea întîia autorizare de a juca în faţa curţii. Reprezentaţia a avut loc la Luvru — *salle des Gardes* — în prezenţa regelui şi a reginei-mame. În program: *Nicomède* de Corneille şi o farsă proprie, *Le Docteur amoureux* (Doctorul îndrăgostit). La data aceea, nimeni nu bănuia adevărata personalitate a marelui comic. Farsa de la urmă a dezlănţuit aplauze. De aici, trei semne de bunăvoinţă regală: titlul de *Troupe de Monsieur*[2] permisiunea ca aceasta să joace în sala de la Petit Bourbon, împărţind-o astfel cu italienii şi cu baletul curţii, şi o subvenţie de 7000 de livre.

[1] Adio, mîndru Hôtel de Bourgogne/ Unde, cu mutra lor jovială/Gaultier, Guillaume şi Turlupin/ Dădeau cu tifla glumeţului Scapin.
[2] Monsieur: denumire oficială pentru fratele regelui.

https://biblioteca-digitala.ro

De la început, *Troupe de Monsieur* s-a impus. Teatrul francez își constituia prin ea un punct de sprijin. Curînd, în 1660, un moment de panică. Din ordinul lui sieur Ratobon, intendentul principal al stabilimentelor regale, sala de la Petit Bourbon a fost dărîmată. Nu putem ști cu precizie ce intenții funcționau cu adevărat în dosul acestei măsuri. Criza însă a fost învinsă. Trupa lui Molière va primi denumirea de *Troupe Royale* și, în plus, dreptul de a juca la Palais-Royal, tot în alternare cu italienii. Sîntem în 1661. Timp de doisprezece ani, pînă la moartea lui, Molière va avea aici cîmpul său de lucru și putința de a-și desfășura în întregime geniul. Este o perioadă intensă, febrilă, fără un moment de odihnă, în care Molière, cu tripla lui calitate, autor-actor-director, trebuia să fie veșnic prezent, să aibă sub privirea lui totul, să susțină ritmul celui mai complex și mai fecund moment din istoria teatrului francez. Patronajul regal îl obliga să asigure curții divertismente de artă; legătura lui cu marele public îi cerea ca în prelucrările sale să includă tradiția comicului popular; simțul său de artă și cultura clasică îl obligau să urce creația comică pe treptele ei înalte; vocația lui de actor îl lega pînă în ultimele lor amănunte de viața sufletească și materială a scenei. În teatrul său, Molière răspundea tuturor acestor chemări, cu pasiune și presimțiri superioare.

În 1673, moartea prematură a lui Molière a frînt viața teatrului. Dispărînd conducătorul, dispărea dintr-o dată totul. Trupa nu mai era în măsură să se susțină singură. Sala de la Palais-Royal a fost închisă. După un timp avea să fie atribuită lui Lulli pentru a întemeia acolo Opera. Inventarul — decoruri, mobile, costume — a fost transferat din ordin regal teatrului din strada Mazarin întemeiat de actorii de la du Marais, după lichidarea acestuia. Trupa lui Molière, trebuind să-și găsească un adăpost nou, s-a îndreptat spre formațiile existente. Nu mai dispunea nici de un repertoriu anumit. Legislația vremii prevedea că din momentul publicării ei, opera intra în patrimoniul public. La data aceea, din piesele lui Molière doar *Bolnavul închipuit* nu văzuse încă lumina tiparului. Au urmat ani fără strălucire, mai mult de vegetare. Abia în 1679 avea să se înregistreze un reviriment. Faptul s-a datorat unui eveniment care a făcut vîlvă în opinia vremii: plecarea lui Champmeslé de la Hôtel de Bourgogne și apropierea ei de trupa lui Molière. Îi aducea ca zestre, pe lîngă talentul și reputația ei, repertoriul lui Racine.

Teatrul lui Molière a avut o existență scurtă; însă — vom vedea — însemnătatea lui este fundamentală.

5. Comedia Franceză

Sîntem în 1680. Teatrul du Marais se desființase. De la Hôtel de Bourgogne, principala actriță plecase. Formația lui Molière, cu tot revirimentul amintit, continua să se zbată în dificultăți. Teatrul din Paris — am putea spune teatrul francez în genere — părea în derută. Intervine ordinul regal din 21 octombrie 1680, cu scopul de a se redresa situația. Cele două trupe rămase în ființă sînt unite într-una singură. Acesta este actul de naștere al Comediei Franceze, instituție care de acum înainte, neîncetat, va fi prima scenă națională a Franței. Primea o dotare de 12 000 livre anual, o dată cu

https://biblioteca-digitala.ro

privilegiul exclusiv de a reprezenta comedii și tragedii. Deocamdată, se acorda calitatea de societari doar unui număr limitat de actori; acestora însă li se garantau anume imunități și li se fixa un statut social cert. Aveau o denumire oficială: „*Comédiens Ordinaires du Roi*".

La început, noua companie a jucat în sala din strada Guénégaud. Au trebuit să se mute de aici, la cererea unor foruri academice care nu admiteau să aibă comedieni în vecinătatea lor imediată. A trecut în strada Fossés-Saint-Germain (astăzi rue de l'Ancienne Comédie) unde va rămîne din 1687 pînă în 1770, în sala construită de arhitectul d'Orbay. Noua clădire a fost inaugurată în ziua de 18 aprilie 1689 prin reprezentarea *Fedrei* de Racine. Instituția purta acum titlul ei definitiv: *Théâtre de la Comédie-Française.*

De fapt, noul teatru nu a putut beneficia în totul de monopolul care îi era acordat formal. A avut de înfruntat două concurențe, fiecare cu armele, susținerile și îndreptățirile ei: teatrul italian și teatrul de bîlci *(Théâtre de la Foire)*. Lupta a fost aspră, strînsă, adesea cu manifestări regretabile de intoleranță. Faptele petrecute înscriu adevărate succesiuni de persecuții pornite și întreținute de teatrul oficial împotriva scenelor mai mici. În seria acestora avem de numărat: sabotări, excluderi, cenzurări de texte pînă la mutilarea lor, autorizări de joc doar pentru piese cu un singur personaj, interzicerea textului vorbit cu reducerea reprezentației la simplă pantomimă ș.a. Pentru evoluția artei dramatice în Franța, această concurență a avut și urmări pozitive; fără ea, la adăpostul unui privilegiu regal, într-o epocă în care nota dogmatică putea să găsească destule puncte de sprijin, nu ar fi fost exclus ca suflul ei să stagneze, prizonier convenției sau vreunei infatuări aristocratice.

6. Teatrul italian și teatrul de bîlci

Trupa de italieni a fost adusă în Franța în 1645, din inițiativa Mariei de Médicis. Avea în fruntea ei pe napolitanul Tiberio Fiurelli (1618-1696), celebrul Scaramouche. La început a fost instalată la Petit-Bourbon. În 1660 a fost transferată la Palais-Royal, unde trebuia să alterneze folosirea sălii cu trupa lui Molière. Trupa primea o pensiune de 15.000 de livre și avea dreptul să poarte titlul de „*Comédiens Italiens Ordinaires du Roi*". În 1673 și-a mutat sediul la teatrul Guénégaud. Șapte ani mai tîrziu, în 1680, s-a instalat definitiv la Hôtel de Bourgogne, cu drept de proprietate asupra acestuia.

La început, trupa juca în limba italiană. Fiurelli, conducătorul trupei, aducea din Italia tradiția personajului Scaramuccio. Este o variantă a Căpitanului din *commedia dell'arte*: fanfaron, lăudăros, laș, salvîndu-se întotdeauna cu fuga, pînă la urmă învins și cufundat în ridicol. Era îmbrăcat în negru de sus și pînă jos. Își desena sprîncenele în paranteză; mustața îi aluneca ușor în jos; de sub buza inferioară lăsa să se prelungească un fir insinuant de barbă. Se acompania adesea din chitară, de care nu se despărțea niciodată. Actorul juca și alte roluri, cu nume de circumstanță: Pasquariello, valetul gurmand, bețiv, însă agil și cîteodată ingenios; Pasquino, servitor intrigant, mincinos, interesat, dar întotdeauna cu umor și sprinteneală de minte. Piesele din repertoriul companiei urmau în genere linia din *commedia*

https://biblioteca-digitala.ro

dell'arte: personaje şi acţiuni tipice, lăsînd ca pe canavaua lor să se facă improvizaţii şi să se dezvolte nesfîrşită vervă actoricească.

În 1683, prin intervenţiile şi pledoariile abile ale lui Domenico Biancolelli, italienii au obţinut din partea regelui autorizarea de a juca şi în limba franceză. Cităm, dintre primele încercări: *La Matrone d'Éphèse* (Matroana din Efes), *Arlequin Mercure galant*, *Arlequin empereur dans la lune* (Arlechin, împărat în lună). S-au adresat şi unor scriitori francezi: Fatonville, du Fresny, Regnard —, nu atît pentru piese propriu-zise cît pentru scenarii sau scheme de acţiune în care să-şi poată intercala cîntecele şi improvizaţiile obişnuite.

Între timp, conflictul şi rivalitatea cu trupa de la Comedia Franceză se înteţeau. Italienii, departe de a se lăsa intimidaţi, răspundeau la atacurile acesteia cu siguranţă de sine şi cu îndrăzneli provocatoare. E momentul în care vor lansa formula celebră, devenită deviză a comediei: *Castigat ridendo mores*[1]. Scandalul, în forma lui acută, a fost dezlănţuit de anunţarea piesei *La Fausse prude* (Falsa virtuoasă). S-a spus că se făceau aluzii indecente la doamna de Maintenon, soţia secretă a regelui. Urmarea: supărarea acestuia, actul de interzicere din 13 mai 1697, punerea de sigilii la Hôtel de Bourgogne şi expulzarea actorilor italieni. Vor reveni peste două decenii, în 1716, dar de astă dată în alte condiţii decît cele anterioare şi într-un alt moment istoric din viaţa teatrului francez.

În lupta dată de italieni pentru a-şi păstra scena şi publicul au existat adesea accente patetice. Trebuie să privim faptul nu numai prin prisma conflictului de interese, ci şi sub aceea a pasiunii artistice. Italienii nu ar fi putut să înfrunte piedicile şi jignirile ce le veneau din numeroase direcţii, fără susţineri din interior şi din fervoarea meşteşugului lor. Au contat întotdeauna pe sentimentele unei bune părţi din publicul vremii; e vorba şi de amatorii superficiali ai jocului de *concetti* şi *quodlibet*-uri, dar deopotrivă şi de spectatorii mai profunzi, dispuşi să preţuiască un stil şi o concepţie caracteristică de teatru. Formaţia de operă le interzicea să intercaleze cîntece; pentru a compensa această pierdere, sporeau fastul costumelor şi al decorurilor, fie şi cu riscul ruinării. Foloseau panouri, avînd înscrise pe ele textele pe care actorii nu aveau voie să le rostească. Alteori îi antrenau pe spectatori să cînte în cor arii cunoscute, dar cu texte noi, adaptate la situaţiile din piesa reprezentată. Izbuteau uneori să învingă chiar condiţia draconică de a juca piese doar cu un singur personaj. Cităm un caz devenit proverbial. În piesa *Arlequin Deucalion*, printr-un adevărat tur de forţă, toate cele trei acte erau susţinute de un singur personaj vorbitor; în jurul lui evoluau însă douăzeci de personaje mute, însoţite de un papagal şi de Polichinelle, aceştia din urmă fiind în afara interdicţiei amintite.

O altă concurenţă, împotriva căreia Comedia Franceză şi-a îndreptat deopotrivă acţiunea, este cea venită din partea teatrului de bîlci. Instituţia e veche: data din Evul Mediu. Spectacolele se dădeau în aer liber, în baraci sau sub pînze de cort pe estrade improvizate. Primăvara aveau loc la bîlciul din cartierul Saint-Germain; vara, la bîlciul Saint-Laurent. Iniţial, reprezen-

[1] În traducere: Rîzînd, îndreaptă moravurile. Autorul formulei: Jean de Santeuil (1630—1697), celebru poet latinizant. A încredinţat-o arlechinului Dominique pentru a o înscrie pe cortina teatrului său.

https://biblioteca-digitala.ro

tăţiile constau din demonstraţii rudimentare, funambuleşti: acrobaţi, echilibrişti, scamatori, mîncători de săbii şi flăcări, dresori de animale ş.a. Mai tîrziu, atracţiilor acrobatice li se vor adăuga jocuri de marionete şi parăzi de figuri ilariante. Într-o fază mai nouă întîlnim chiar şi încercări mai constituite, adevărate piese literare. Mînuitorii de păpuşi se bucurau de simpatia populară. Unul dintre ei, Jean Brioché (1567-16..?), a fost celebru în toată puterea cuvîntului. Împrumuta marionetelor sale aluri şi iniţiative ca ale actorilor vii. Discursurile lui, pline de vervă şi veselie, creau în masa publicului stări de contagiune. În Elveţia, cu prilejul unui turneu, Brioché a fost arestat sub învinovăţirea de vrăjitorie. Judecătorilor lui le era greu să admită că păpuşile pot avea un mecanism; puneau mişcările lor pe seama unor intervenţii satanice.

Din textele practicate în comedia de bîlci s-au păstrat doar puţine. Cele mai caracteristice datează din 1678: *Les farces de l'amour et de la magie* (Farsele iubirii şi ale magiei). Aparţineau unui teatru condus de Alard şi Vandrebeck. Conţinutului naiv, ingenuu, îi corespunde o acţiune schematizată. De fapt, acţiunea era mai mult pretext pentru împletiri de replici crude cu mişcări acrobatice, tumbe vesele, salturi periculoase, scene de dans, parăzi antrenante, intrări şi ieşiri zgomotoase din scenă.

Cadrul reprezentaţiilor de bîlci era cît se poate de simplu; întotdeauna însă în jurul lor se crea atmosferă febrilă. Spectatorii de rînd se înghesuiau în picioare, ocupînd spaţiul barăcii pînă la blocarea lui. „Lojile" erau rezervate negustorilor şi spectatorilor mai generoşi. Deasupra intrării, pe un fel de balcon, se făceau strigări şi aveau loc parăzile de actori cu scopul de a atrage public.

Cînd italienii au început să întărească trupele de bîlci, succesul acestora a devenit şi mai mare. Ajutorul era substanţial: stil de joc, procedee de scenă, instructori de teatru şi actori propriu-zişi. De asemenea, le inspira şi un gust de mai multă stabilitate: începînd de la încadrarea cu personal a trupei, continuînd cu repertoriile şi terminînd cu amenajarea sălii (parter, loji, balcoane, scenă).

Multă vreme, nemulţumirea celor de la Comedie s-a manifestat surd. Cînd însă succesele acestor „*forains*" s-au accentuat, conflictul a izbucnit făţiş. Ca şi cu italienii, lupta s-a prelungit, cunoscînd momente intense. Comedienii oficiali cereau să nu se dea piese pe mîna „saltimbancilor". La provocare, aceştia răspund cu strîngerea rîndurilor. Au loc plîngeri, deschideri de procese, descinderi poliţieneşti, devalizări puse la cale, interdicţii şi alte măsuri arbitrare. De ficare dată, năpăstuiţii dovedeau că pot să renască din propria lor cenuşă. Publicul, excitat şi el de lupta începută, le ţinea parte. Susţinuţi pe de o parte de orgoliul de a nu da îndărăt, pe de altă parte de pasiunea meseriei lor, „*les forains*" găseau mijloace ingenioase de a dejuca acţiunea adversarilor. Parlamentul, la un moment dat, a hotărît că pot reprezenta numai parăzi. Supunîndu-se, aveau să joace scene izolate, însă cu texte în aşa fel potrivite, încît unul lîngă altul, bineînţeles şi cu puţină imaginaţie a spectatorilor, să poată reface linia acţiunii interzise. Un alt caz: la ce se recurgea, în faţa condiţiei de a se rosti numai monologuri? Un actor — cel autorizat — vorbea; ceilalţi îi răspundeau prin semne sau simulau că îi răspund la ureche, ceea ce acesta imediat proclama cu glas tare. Sau: actorul îşi rostea monologul, după care părăsea imediat scena; venea interlocutorul său, care,

https://biblioteca-digitala.ro

fiind singur pe scenă, putea să-i dea replica; faptul se repeta de cîte ori trebuiau date replici. Astfel, cu ocoluri materiale dar nu cu tăieri în text, dialogul se reconstituia, fără ca formal să se treacă peste interzicerea oficială. Spectatorii, în complicitate morală cu actorii, se amuzau mult de aceste stratageme și le încurajau.

Mai tîrziu, în secolul al XVIII-lea, într-o altă etapă a conflictului, stratagemele de acest gen aveau să se înmulțească, devenind și mai ingenioase.

Notăm, în această luptă, încă un moment caracteristic. Alard și văduva Vandrebeck, coasociați la conducerea unei trupe, în căutarea de orizonturi noi pentru întreprinderea lor, au încheiat un acord de colaborare cu Guyenet, directorul Academiei Regale de Muzică. Faptul s-a petrecut în primii ani ai secolului al XVIII-lea. În baza acestui acord își împrumutau reciproc elemente și mijloace pentru reprezentațiile lor de divertisment: cîntăreți, dansatori, costume, decoruri. Însă pasul mai important era acela pe care îl făceau comedienii „*de la foire*". Dominique, fiul celebrului Biancolelli, va căpăta astfel putința să-și desfășoare arlechinadele într-un cadru sporit, mai spectaculos, cu dialoguri și părți cîntate.

Și acest fapt avea să indispună pe comedienii oficiali. Fac intervenții pentru ca acordul cu Opera să fie desființat. Aparent s-ar spune că „*les forains*" s-au resemnat. În realitate inventau noi stratageme. Una din acestea: aveau în buzunare rolurile înfășurate, pe care erau înscrise cu litere mari textele interzise; la momentul oportun le desfășurau în fața spectatorilor; imediat după aceasta, prin manevrări abile, erau coborîte din bolta scenei, pe sîrme pe cît cu putință invizibile, panouri pe care figurau replicile. Actorii aveau grijă să execute gesturile cît mai expresiv, compensînd astfel lipsa rostirii. Le cadențau în așa fel, încît să dea impresia ritmului alexandrin și să includă în elocvența mișcării ideea din textul absent. În textele pe care aveau voie să le rostească foloseau și forma versificată, și proza. Nu țineau să aplice uniform un sistem; se orientau după intuiția momentului, temperatura sălii, dispoziția de joc a actorilor. Pe arii cunoscute improvizau cuvinte noi. Pentru antrenarea sălii dispuneau de un procedeu care dădea întotdeauna rezultate sigure: protagonistul sălii, ajutat de gagiști diseminați cu discreție printre spectatori, provoca să se cînte în cor anumite cuplete. E ușor să ne închipuim cu cîtă plăcere publicul primea să intoneze, în tactul pe care de pe scenă îl bătea un arlechin sau comper, cuplete ca acestea: „*Réveillez-vous, belle endormie... Comme un coucou que l'amour presse... La faridondaine, la faridondon...*"[1]

Succesul trupelor de bîlci se afla mereu în creștere. Fiecare nouă stratagemă era salutată și primită de public cu satisfacție. În 1713, J.B. Costantini, închiriind toată suprafața de la Saint-Germain, a instalat patru trupe, fiecare cu conducerea ei. Se fac pași importanți și ca repertoriu: astfel, în repertoriul uneia din ele, cea condusă de fiica lui Vandrebeck, găsim și o piesă de Lesage: *Arlequin, roi de Serendib*. Cele mai gustate erau piesele presărate cu cîntecele (*ariettes*). Nu se poate vorbi încă de ceea ce am înțelege prin „operă comică"; însă, oricum, unele tendințe se definesc. Din 1715 începe să apară pe afișe indicația: „*Vaudeville*". Se dă din ce în ce mai multă atenție decorurilor și costumelor. Scenei i se aduc perfecționări; de la estrada

[1] „Trezește-te, frumoasă somnoroasă... Ca un cuc de iubire zorit..." etc.

https://biblioteca-digitala.ro

de scînduri se tinde înspre o scenă mai utilată, cu mașini, cu inventar tehnic, în rudiment chiar și cu un fel de placă turnantă. Între timp, întreprinderea de operă a lui Guyenet dînd faliment, personalul ei muzical și actoricesc avea să se îndrepte spre trupele de bîlci, bucuroase să găsească aici mai multă libertate de joc, mai multe aplauze, mai multă plăcere a meseriei.

În 1718, un moment de criză. Regentul, cedînd unui nou val de presiuni venite din partea teatrului oficial, dispunea suspendarea reprezentațiilor de la Saint-Germain. „Victoria" a fost celebrată cu fast, pe însăși scena de la Palais-Royal. Cîteva luni, comedienii s-au aflat în derută; însă, revenindu-și, vor fi din nou în arenă. Se vor reîntoarce, ca în vremurile de început, la vechile lor estrade: din nou acrobații, monologuri, jocuri naive de marionete ș.a. Totul era să-și regăsească publicul, ceea ce le dădea imboldul să reziste, să înfrunte administrația, să strecoare în textele lor aluzii îndrăznețe, să reia firul unei tradiții.

Cu doi ani înainte, în 1716, se petrecuse încă un eveniment: revenirea italienilor. Apăreau in corpore, oarecum ca triumfători, chemați de regent. Conducătorul lor era Louis-André Riccoboni (1674—1753). Era un vechi comedian, cunoscut în teatru sub numele de Lelio, specializat în roluri de îndrăgostit. Îl prețuia pe Molière, din care tradusese în italienește mai multe comedii. Și-a început cariera în fruntea unei trupe nomade, dar fără prea mare succes, întrucît italienii nu agreau genul comic de ținută mai înaltă. Faptul îl va îndemna să-și încerce norocul la Paris. Aici va colabora mai multă vreme cu Dominique, împărțind cu acesta succesele. A rămas în Franța pînă în 1729. Avem de la el și două opere publicate: o colecție de piese intitulată *Nouveau Théâtre italien* (2 vol., 1728) și *La réformation du théâtre* (1743). Dar de astă dată italienii nu vor mai atinge strălucirea din trecut. Jucau numai în italienește; între timp, publicul se dezobișnuise să mai guste acest gen. Nici renovarea sălii, cu cortina artistică pe care era pictată în mod simbolic o pasăre fenix, nu mai izbutea să producă o impresie deosebită. Repertoriul lor tradițional, care altădată stîrnise valuri de plăcere, se perimase.

Conștienți de eșecul lor, caută soluții de redresare. Un timp se părea că urmăresc o alianță cu actorii de la Comedia Franceză, pentru ca împreună să anihileze pe „*forains*". În 1721 trec la o manevră inversă: se instalează somptuos în cartierul Saint-Laurent, pe un vechi vad al estradelor de bîlci, în nădejdea că vor capta în favoarea lor amintirea predecesorilor. Dar și această încercare a rămas fără ecou. Moartea ducelui de Orléans, marele lor protector, avea să le dea încă o lovitură. Părăsesc așezarea de la Saint-Laurent; saltimbancii vor rămîne din nou singurii stăpîni aici, ca în casa lor, ajutați încă de simpatia publicului.

Viața trupelor italiene în Franța nu va lua încă sfîrșit. Secolul al XVIII-lea o înregistrează, cu manifestări care nu sînt lipsite de interes.

7. Publicul

În primele două-trei decenii ale secolului al XVII-lea publicul și-a avut și el partea sa de merit în definirea și constituirea teatrului clasic francez.

https://biblioteca-digitala.ro

Aristocraţii, în genere, nu frecventau Hôtel de Bourgogne; faptul le-ar fi părut drept o scădere a prestigiului lor social şi o abatere de la regulile etichetei. Veneau doar nobili tineri, dar în manieră libertină, sfidînd, atrăgînd atenţia, punînd oarecum pe acelaşi plan de agrement spectacolul de teatru cu taverna în care apoi naufragiau pînă dimineaţa. Partea cea mai substanţială a publicului, aceea pentru care în fond actorii făceau sforţarea lor adevărată, era alcătuită din populaţia de mijloc a Parisului şi, unde era cazul, a oraşelor de provincie. Adăugăm — cu nota lui zgomotoasă, dar vivace şi în fond sinceră — publicul din parter: militari, ucenici de notari, *basochieni*, paji, servitori ai aristocraţilor, disponibili de pe străzi, mulţi din aceştia negîndindu-se vreodată să-şi plătească biletul de intrare. Tarifele erau populare: cinci centime intrarea la parter, zece locul în lojă. Erau fixate prin ordonanţă poliţienească. Mai tîrziu, aceste tarife aveau să sporească. Este de discutat dacă preţurile modice aveau în vedere o comoditate pentru publicul doritor de instrucţie şi de divertisment, sau exprimau mai degrabă o lipsă de consideraţie din partea autorităţilor faţă de acest gen de manifestări.

La începutul secolului se dădeau reprezentaţii numai de două ori pe săptămînă; curînd însă avea să se mai adauge o zi. Spectacolele începeau la orele două după-amiază; cu timpul regula a fost părăsită, lăsîndu-se teatrelor libertatea să hotărască după necesităţi.

Între actori şi public existau de regulă comunicări afabile şi spontane. Se respectau şi înţelegeau să-şi vină în ajutor. Actorii se străduiau ca în spectacolele lor să existe puncte de satisfacţie pentru toate categoriile lor de spectatori. De aici, de exemplu, acele prologuri comice, rostite de regulă nu de actori oarecare, ci de către însuşi protagonistul trupei. De aici, de asemenea, străduinţa actorilor de a juca însufleţit cu pasiunea artei şi a meşteşugului lor, şi doar în al doilea rînd cu intenţie lucrativă. La rîndul lui, publicul îşi iubea actorii, le dăruia aplauzele de care aveau nevoie, dădea spectacolului importanţă, se afla adesea de partea actorilor în luptele lor cu autoritatea.

https://biblioteca-digitala.ro

CLASICISMUL FRANCEZ (III)

PRECURSORII LUI CORNEILLE

1. Ani de criză. Prospecţiuni doctrinare. Aspecte generale

Timp de opt-nouă decenii, de la jumătatea secolului al XVI-lea şi pînă la creaţia de maturitate a lui Corneille, teatrul francez a străbătut o perioadă de criză, instabilităţi şi căutări. Spre sfîrşitul perioadei, din cauza frămîntărilor şi neliniştii din ţară, atît sub Henric al IV-lea cît şi în anii de tinereţe ai lui Ludovic al XIII-lea, fenomenul părea şi mai acut decît înainte. E destul de greu ca în mulţimea de manifestări şi încercări din epocă să găsim puncte cardinale şi să stabilim o ierarhie. Scena franceză, în acest timp, se afla într-o situaţie vecină cu anarhia. Se perindau şi se încrucişau pe ea, fără vreun criteriu, tot felul de genuri. Aparent, s-ar spune că aceasta însemna libertate; de fapt, era dezorientare, şi încă într-o formă încărcată de presimţiri sumbre.

Arta şi sentimentul Renaşterii deschiseseră perspective şi sădiseră în cugete nevoia înnoirii. Dar multe din valorile puse atunci în circulaţie se vedeau acum contrazise ori reduse la tăcere. Mesajele de optimism ale umanismului contrastau violent cu înverşunările luptelor politice, cu situaţiile din societate, cu multe din aspectele curente ale realităţii. Nimic nu mai părea sigur, stabil, unitar, putînd să comunice o notă de fermitate şi creaţiei literare, implicit celei dramatice. Începeau să se anunţe spărturi chiar în zidul convingerilor religioase: unele rezultînd direct din contradicţiile evenimentelor curente, altele marcînd progrese ale scepticismului şi stoicismului.

Trebuie să recunoaştem însă că sforţări pentru precizarea unei doctrine s-au făcut şi în perioada amintită. Ne referim anume la doi teoreticieni de început ai tragediei: J.-C. Scaliger şi Jean de la Taille.

S-a spus despre Scaliger că ar fi fost un întemeietor al „clasicismului" cu o sută de ani înaintea lui Boileau. *Poetica* sa revendică doi maeştri: Aristotel ca legislator şi Seneca-tragicul ca poet. Cerea tragediei să fie gravă, în conţinut şi ca stil. Propunea acţiune unitară şi fabulă concentrată. Subiectul trebuie atacat în centrul lui sau într-un punct caracteristic, precedînd imediat dezlănţuirea crizei. Pretindea ca piesa să dureze cinci-şase ore. Veracitatea, pe care o considera indispensabilă, avea un rol hotărîtor în a combate şi îndepărta convenţiile scenice care abundau în teatrul medieval.

Ecoul acestor idei a fost relativ mic. Deocamdată, ideea veracităţii putea să cîştige doar un număr redus de intelectuali şi rafinaţi, repertoriul medieval rămînînd în picioare. Vor apărea însă şi unele încercări urmînd de aproape doctrina lui Scaliger. Cităm: *Lucrèce* de Nicolas Filleul (1566),

https://biblioteca-digitala.ro

Aman de André de Rivaudeau (1566); erau cît se poate de corecte în ce privește aplicarea regulilor, însă reci, artificioase și neconvingătoare ca putere dramatică.

Inițiativa lui Jean de la Taille continuă pe aceea a lui Scaliger. S-a concretizat în scrierea *L'art de la Tragédie* (1572), publicată ca prefață la tragedia *Saul*. Drept puncte comune cu înaintașul său, remarcăm: respect egal pentru Aristotel și Seneca (la care adaugă pe Horațiu); personaje din sfere înalte, subiecte capabile să trezească milă pentru soarta eroilor, deznodăminte dureroase și fatale, repartizarea acțiunii în cinci acte, coruri ș.a. Atribuie intrigii o însemnătate deosebită. E necesar ca aceasta să fie gîndită cu atenție, să dea impresia de construcție solidă, să mînuiască situațiile cu siguranță, în așa fel încît spectatorii să rămînă cu sentimentul cert că dintr-o stare de bucurie e posibil să se alunece brusc într-o mare nefericire. Fiecare scenă și fiecare act trebuie să-și aibă individualitatea lor aparte, și totodată să se integreze într-un tot mai mare. Acțiunea tragică trebuie să cuprindă în ea evenimente puternice, ieșite din comun. Este, mai cu seamă, recomandarea de care va ține seama Corneille. Veracitatea însă trebuie păstrată. Se cerea ca pe cît cu putință să se evite pe scenă faptele simulate; în speță moartea eroilor.

La Taille întregește regula celor trei unități; e punctul principal din doctrina sa. Precizează ritos: „în aceeași zi, în același timp, în același loc". Despre primele unități se mai vorbise; cît privește pe cea de-a treia, era întîia oară cînd căpăta în Franța o formulare. Fraza merită reținută: „*Il faut tousjours representer l'histoire ou le jeu en un mesme jour, en un mesme temps, et en un mesme lieu*"[1].

În raport cu ceea ce preconizase mai înainte Scaliger, doctrina lui Jean de la Taille este mai limpede, mai hotărîtă. Totuși, nu putem încă vorbi de o linie directoare. În teatrul vremii continuă să fie ceață și incertitudine. Tragedia latină mai apărea doar din cînd în cînd, în colegii și universități; agonia ei e în curs. Misterele dau încă semne de viață; au devenit însă de nerecunoscut, din cauza invaziei de elemente profane. Încercarea de a le salva prin transformarea lor în tragedii se va dovedi la fel de hibridă.

Alte genuri, și ele, par lipsite de orizont. S-ar spune că publicul ar agrea tragicomedia. Dar aceasta nu-și are un făgaș bine limpezit. E în genere artificioasă și șablonardă: episoade triste, însă deznodămînt fericit. Sub Ludovic al XIII-lea, într-adevăr, înregistrase o seamă de succese; dar acestea nu exprimau constituirea și cristalizarea propriu-zisă a unui gust artistic nou, ci mai mult o tendință, un ansamblu de presimțiri, util și caracteristic într-o perioadă de tranziție. În ce privește farsa, aceasta reunea mai mult public decît oricare alt gen dramatic. Și-a apărat existența luptînd cu adversități hotărîte și stăruitoare. În această luptă, mulțimile de spectatori i-au adus atît sprijinul lor material cît și pe cel sufletesc. Totuși, partea cultivată a publicului manifesta și o notă de reținere. Se întreba, anume, dacă farsa și „farsorii" nu s-ar afla cumva sub nivelul artistic cerut de epocă, dacă plăcerea pe care o furnizau nu era vulgară, rudimentară, cîteodată de-a dreptul inconvenabilă. Din repertoriile acestora nu ni s-au transmis decît

[1] „Trebuie ca întotdeauna să se reprezinte acțiunea sau jocul în aceeași zi, în același timp, în același loc". Termenul de „joc" *(jeu)* este cel folosit în teatrul medieval.

https://biblioteca-digitala.ro

scene scurte și fragmente; o dovadă în plus că textele nu prezentau importanță, că se folosea improvizația și că în jurul acestui gen nu funcționa un sentiment de cultură mai constituit.

O mențiune aparte se cuvine pastoralei. Genul avea de partea lui o seamă de condiții favorabile. În secolul trecut, cu semnificație renascentistă, Ronsard și Desportes compuseseră egloge. Mai tîrziu, Vauquelin de la Fresnaye (1535—1607), în *Foresteries* (Scene de pădure) și *Idylles*, lăsînd la o parte denumirile oarecum pedante de „eglogă" sau „bucolică", avea să dea genului prospețime, simplitate, mai mult omenesc: *„imagettes et petites tablettes de fantaisies d'amour"*[1]. La începutul secolului al XVII-lea, *l'Astrée*, romanul lui Honoré d'Urfé, produsese un răsunet imens. Mai cu seamă spiritele delicate, hrănite cu instrucție clasică, erau mulțumite să găsească în acest roman un amestec poetic încărcat de grație, de fervoare și în același timp de noutate: mitologie și istorie, ficțiune și realitate, burlesc și ideal. Atmosfera de calm și de eleganță din acest roman, la care trebuie să adăugăm nota de intelectualitate cuprinsă în diferitele disertații intercalate în momente ale acțiunii, sînt fapte care corespundeau cu starea de spirit a unei societăți doritoare de liniște și de orizonturi mai senine, după lungile frămîntări ale luptelor civile. O literatură sentimentală, de tip romanesc, capabilă să prilejuiască evadări sufletești, punînd accent pe încîntările iubirii, aducînd în scenă păstori și păstorițe ca dintr-o lume de visare, evocînd nostalgic secole de aur, împletind delicateța simțirii cu mîngîierile naturii, cu victorii ale sentimentelor pure, cu ambianță de farmec și tinerețe, cu căsătorii fericite la capătul unor suferințe îndurate cu încredere și stoicism: o asemenea literatură era făcută să lege răni, să refacă doruri de viață, să alunge amintiri penibile.

Notăm, deopotrivă, și influența italiană. Prin trupele de actori, ca și prin publicul cititor, marea tradiție a pastoralei italiene de tip renascentist își făcea drum și în Franța. *Aminta* lui Tasso, *Il pastor fido* de Guarini; *Alceo* de Antonio Ongaro, *Filli di Sciro* de Guidobaldo Bonarelli — ca să nu amintim decît de pastoralele importante — dădeau în epocă o măsură a gustului și a desfătării artistice. Păstorii vorbesc într-un stil rafinat, asemănător cu acela care tindea să se oficializeze în eticheta curții și a sferelor aristocratice. Autorii francezi se simt stimulați să-și încerce puterile în genul pastoral. În cele ce urmează vom aminti în această privință nume și opere caracteristice. O dată cu manifestarea de artă înregistrăm astfel și un fenomen de modă. Era un joc plăcut pentru conformiștii și eleganții din preajma curții să se deghizeze în păstori și să pună în gura acestora prețiozitățile vremii. Ficțiunea era larg admisă: avem dovada în aceea că genul pastoral se va prelungi mult, chiar și în a doua parte a secolului (*Églogues* de Segrais, *Timarette et Amire* de același autor, *Églogues* de *Fontenelle* ș.a.), cînd genurile majore ale creației clasice se aflau în plină manifestare.

Asupra comediei nu întîlnim nimic demn de remarcat. Genul este încă nedefinit. Chiar dacă se petrec unele conturări, acestea sînt înăbușite de atotputernicia farsei. Nu există încă un autor comic reprezentativ care să impună genul. Publicul, atît cel de rînd cît și cel instruit, aproape că nu bănuiește posibilitatea de a exista a genului.

[1] „Mici imagini și mici tablete despre fanteziile iubirii".

https://biblioteca-digitala.ro

2. Antoine de Montchrétien, un renascentist întîrziat

Participînd din plin la luptele timpului, Antoine de Montchrétien (1575—1621) a avut o viață dramatică. Procese, dueluri, exiluri, aventuri: unele din cauza firii sale, altele impuse de împrejurări. Ideile sale economice[1] i-au adus numeroase adversități. Calvinist convins, înverșunat, participă la revoltele partidei sale, netemîndu-se de riscuri, fără să calculeze consecințele. A murit cu arma în mînă, organizînd și susținînd o rebeliune în Normandia. Trupul i-a fost tîrît cu sălbăticie, martirizat și apoi transformat în cenușă. Sfîrșitul lui tragic ne este povestit în scrisorile lui Malherbe.

Personalitatea lui Montchrétien, privită de departe, pare contrastantă. Om de acțiune și de realități, se complăcea totuși în manifestări speculative. Alterna preocupările literare cu studii de economie politică. Scrierile în proză ni-l arată atent în descoperirea și analiza fenomenului psihologic; versurile sale, dimpotrivă, rămîn străine de aceasta.

A scris cele șase comedii în tinerețe, între 21 și 29 de ani. Subiectele diferă; procedeul, în genere, este același. Din prefață rezultă că autorul le-a compus pentru a fi jucate. Nu știm dacă faptul s-a realizat; la lectură, părți întregi din ele rezistă.

Sophonisbe (1596) urmează de aproape drama italiană a lui Trissino. Într-o a doua ediție (1601) i-a schimbat titlul: *La Cartaginoise ou la Liberté* (Cartagineza sau libertatea). Piesa e mediocră. Se resimte mai cu seamă de instabilitatea personajelor: acestea se agită, trec de la o atitudine la alta, se contrazic pe ele însele, fără ca din acțiune să rezulte vreo motivare.

L'Ecossaise ou le Désastre (într-o versiune modernă din 1901: *La Reine d'Ecosse* — regina Scoției), publicată tot în 1601, transpunea pe scenă un eveniment relativ recent: moartea Mariei Stuart. Era în felul ei o încercare neobișnuită, îndrăzneață, întrucît eroina era încă vie în amintirea publicului francez. Tabloul istoric e rece, nu transmite fiorul dramatic al evenimentului. Compoziția e lipsită de articulații; urmează un simetrism rigid, cu evenimente ce se succed mecanic, neizbutind să se întrepătrundă. Primele două acte cuprind ezitările reginei Elisabeta înainte de a rosti sentința fatală; următoarele două înfățișează pregătirile victimei pentru momentul funest; ultimul act, lipsit de acțiune, constă dintr-o succesiune de relatări, lamentații și comentarii pe marginea faptului petrecut. Cele două regine nu se întîlnesc niciodată în scenă. Evenimentele sînt redate corect; nu se înscriu însă într-un dramatism amplu, intens, în care destinele individuale să se împletească strîns cu conflictul istoric.

Les Lacènes ou la Constance (Lacenii sau Statornicia, 1601), are defecte mari de compoziție. Acțiunea propriu-zisă se consumă încă din primul act: Cléomène concepe o faptă eroică, o pune imediat în acțiune și își găsește sfîrșitul în primul antract. Următoarele patru acte de rigoare cuprind doar meditări și lamentații. Însă piesa numără multe versuri frumoase, unele parcă anunțînd coarda și factura celor corneliene. Sînt celebre anume cîteva strofe ale corului în actul al III-lea, privind seninătatea filozofică pe care ar trebui s-o avem în fața morții:

[1] La reîntoarcerea în Franța, după un refugiu mai îndelung în Anglia, a scris un *Tratat de economie politică* pe care l-a dedicat Mariei de Médicis și tînărului rege Ludovic al XIII-lea (1615).

https://biblioteca-digitala.ro

Ne trouble pas ta mort par le soin de ta vie,
Et ne trouble ta vie au souci de la mort:
Mais vis comme n'ayant de vivre plus d'envie,
Meurs comme si la mort des maux était le port.[1]

David (1601) îşi ia subiectul din *Biblie*. Momentul care ar fi putut să dea piesei notă patetică — întîlnirea dintre Urie şi Bethsabé — se reduce la un dialog searbăd, lipsit de căldură şi relief. În dialoguri apar, fără discernămînt, atît nume biblice cît şi nume ale unor zeităţi din Olimp. Nu este vorba de un anacronism, ci de o manieră stilistică, reflectînd convenţii poetice ale timpului.

Aman (1601) este tot de inspiraţie biblică. Îşi păstrează încă prospeţimea la lectură. Diferite păreri găsesc potrivit s-o compare cu *Esther* şi *Athalie* de Racine. Ne surprinde însă prin grave inconsecvenţe. În actul al II-lea, în cea mai viguroasă tiradă din toată piesa, Assuérus înfruntă pe Dumnezeu; acelaşi personaj, în actul următor, devine de nerecunoscute Găsim inegalităţi şi în ton: primele acte decurg solemn, cu înălţime; ultimele alunecă în burlesc şi familiaritate.

Hector (1604), ultima din seria acestor tragedii, dramatizează un episod din *Iliada*. Cele două personaje principale, Andromaca şi Hector, se află fiecare în centrul unei idei dramatice. Are loc o bogată succesiune de frămîntări sufleteşti, împletind în ea stări de îndoială cu hotărîri curajoase. Impresia finală este una de forţă, de energie morală, de biruinţă a ideii de datorie, de măreţie a puterii de abnegaţie. Drama însă pierde prin descumpănire şi lungimi parazitare.

Desigur, în aceste drame ne izbesc o seamă de aspecte criticabile. Caracterul de exerciţiu retoric şi poetic — cum altminteri însuşi autorul recunoaşte — iese în evidenţă. Procedeul trece adesea înaintea fondului. Continuă — fără vreo limpezire ori selecţie — anume încărcături: lamentaţii înveşmîntate retoric în imagini mitologice, apariţii de fantome, relatări excesive, avalanşe de morţi şi răzbunări, locuri comune filozofice, sinucideri ş.a. Tonul pe alocuri este solemn, emfatic; se alunecă apoi în familiarităţi burleşti, uşor vulgare. Acţiunea e distribuită defectuos; acte întregi rămîn descoperite, trebuind să fie umplute cu disertaţii şi comentarii. S-a spus că poetul asculta mai mult de un sistem poetic şi de porunca abstractă a unui model, în speţă Seneca, decît de glasul inimii şi al inspiraţiei sale; în bună parte, afirmaţia are dreptate.

Există însă şi tot atîtea laturi convingătoare. Tragediile lui Montchrétien nu sînt lipsite de tensiune interioară. Găsim în ele un suflu înalt, o chemare susţinută spre superioritatea umană. Eroii au curajul vieţii. Ştiu ca în momentele cruciale să cucerească victoria morală. Maria Stuart pune în pregătirea ei pentru moarte emoţie şi conştiinţă; durerea se conjugă cu voinţa demnă a reginei. Versurile au elocinţă, solemnitate; se succed în cadenţe largi, izbutind ca în haina lor retorică să includă totuşi accente sincere ale simţirii şi adevăruri mari ale judecăţii.

[1] Nu-ţi tulbura moartea cu grija de viaţă /Şi nu-ţi tulbura viaţa cu teama de moarte;/ Trăieşte ca şi cum nu ai dori să mai trăieşti,/ Mori ca şi cum moartea ţi-ar fi limanul suferinţelor.

https://biblioteca-digitala.ro

În *Epistola către principele de Condé*, pusă ca dedicaţie în fruntea volumului său de teatru, Montchrétien subliniază atitudinea stoică a eroilor săi. Consideră că viaţa şi moartea lor poate fi o lecţie pentru mulţi; singura măreţie a spiritului uman (*„la seule et divine grandeur de l'esprit humain"*) stă în puterea de a rămîne liniştit, stăpîn pe tine, în faţa marilor tentaţii ori favoruri pe care ni le întinde viaţa. Ca linie de gîndire şi ca utilitate morală atribuită tragediei, Montchrétien îl anunţă pe Corneille.

3. Un pionier: Alexandre Hardy

Alexandre Hardy este o figură complexă. Atît istoria literară propriu-zisă, cît şi istoria teatrului îi consacră pagini pline, semnificative. În dubla lui calitate de autor şi actor a desfăşurat o energie vecină ca întindere cu aceea a lui Shakespeare şi a lui Molière. Ca şi aceştia era înzestrat cu talent, cu putere de muncă, cu vervă, cu voinţă înfăptuitoare, cu pasiunea unui pionierat, cu toată ştiinţa vremii în ce priveşte meşteşugul scenic; i-a lipsit însă geniul, ceea ce cultura franceză înregistrează cu obiectivitate, nu însă fără o anume melancolie. Petit de Julleville remarca: „Ne-ar fi trebuit un Shakespeare; s-a născut însă doar un Alexandre Hardy"[1]. Înaintea lui, Sainte-Beuve, formulase o idee asemănătoare. „Dacă Hardy ar fi avut geniu, întrucît apărea în împrejurări atît de oportune, ar fi avut de împlinit un rol magnific şi ar fi putut să creeze totul. Nici un fel de precepte dogmatice, nici un scrupul rău înţeles nu i-ar fi stat în cale; avea înaintea lui un cîmp imens în care putea să se desfăşoare"[2].

Nu cunoaştem exact nici data naşterii (1570?), nici a morţii (1632?). Avea oarecare instrucţie; în aceasta figurau şi cunoştinţe de limbă şi literatură latină. Şi-a început cariera în trupa lui Valleran Le Conte, întîi în provincie, apoi la teatrul du Marais şi la Hôtel de Bourgogne. Pentru un salariu minim, obligaţia lui era să furnizeze trupei repertorii, compunînd în grabă piese noi, adaptînd altele vechi, făcînd în acestea modificări de circumstanţă în funcţie de necesităţile trupei şi de gusturile publicului. Avea o rară facilitate în a da tinctură nouă unor materiale vechi din repertoriile comedienilor. Poseda un adevărat instinct al meşteşugului dramatic, în ce priveşte combinarea de situaţii, trecerea de la un gen la altul, obţinerea de efecte. Era — dacă se poate spune aşa — un adevărat industriaş literar. Păreri autorizate văd în el pe primul autor dramatic profesional, în timpurile moderne.

A trăit şi a murit sărac, deşi Henric al IV-lea, probabil pentru a măguli gustul public, l-a numit poetul său. Sutele de piese pe care le-a scris — trebuind să acopere el singur repertoriul unui întreg teatru — nu i-au asigurat alte resurse decît o viaţă modică de la o zi la alta.

Felul în care lucra nu-i îngăduia să mediteze asupra subiectelor, caracterelor, proceselor psihologice. Cu atît mai mult, nu-i dădea putinţa să-şi cizeleze fraza, să-şi constituie un stil. Avea totuşi, în raport cu contempo-

---

[1] L. Petit de Julleville, *Le Théâtre en France*, Paris, 1901.

[2] Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du Théâtre français au XVIe siècle*, Paris (f. d.).

https://biblioteca-digitala.ro

Frontispiciu la *Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. I. Bibl. Naţ., Paris.

ranii săi, intuiţii mai sigure şi iniţiative mai marcate. Nu se mărginea la a imita pe antici; recurgea deopotrivă la italieni şi la spanioli. Mai mult decît publicul savant îl interesa cel popular. Pe cît cu putinţă, era împotriva declamaţiei; prefera un ton mai viu, mai natural, mai variat, mai adaptat la situaţiile diferite ale realităţii.

Dintr-o declaraţie a lui datînd din 1628 aflăm că ar fi scris peste şase sute de opere dramatice. Potrivit unor contracte şi legislaţii în vigoare, acestea aparţineau trupelor care i le-au reprezentat. Către sfîrşitul carierei a obţinut autorizarea de a publica o parte din ele. Avem astfel tipărite un număr de treizeci şi patru de piese, între care distingem trei „poeme dramatice" (nedefinite ca specie), cinci pastorale, douăsprezece tragedii şi patrusprezece tragicomedii.

Cele mai interesante, nu atît pentru conţinutul lor cît pentru ideile de reformă a teatrului propuse de Hardy, sînt tragediile.

Reformator în tragedie. Cu toate că Hardy are şi unele priviri sau judecăţi savante, în reformele sale s-a condus mai cu seamă de experienţa lui ca om de teatru.

Iniţial a păstrat corul tragic, din respect pentru tradiţiile clasice; ulterior însă îl va suprima, deoarece îngreuia acţiunea, repetînd acelaşi moralism filozofic şi obosind sau împrăştiind atenţia spectatorilor.

Rămînea şi el încă destul de legat de anume procedee retorice, curente la înaintaşii lui: vise, presimţiri, monologuri, discursuri, antiteze, încărcarea ultimului act prin relatări de fapte petrecute în afara scenei ş.a. Le aducea însă o corectare substanţială: acestea nu mai erau incluse în chiar corpul acţiunii ca puncte de plecare sau ca puncte determinante în conflict, ci erau folosite în primul rînd ca întregiri de atmosferă, ca mijloace emotive, ca stimulări ale jocului actoricesc, ca punţi de legătură între mişcarea de pe scenă şi vibraţia publicului. Reduce monologurile lăsîndu-le

https://biblioteca-digitala.ro

pe seama personajelor principale. Discursurile se menţin cît mai aproape de miezul şi linia acţiunii. Dacă totuşi dialogurile antitetice rămîn, ele trebuie să se apropie de esenţa conflictului, să sprijine mersul acţiunii, să pună în lumină caracterele personajelor.

Seneca, înainte modelul suprem pentru Jodelle, La Taille, Garnier, e trecut sub tăcere. Hardy, fără a proclama ritos acest fapt, nu-i mai recunoaşte autoritatea. Pentru moment se crea un gol, o criză; în perspectivă însă, aceasta dădea tragediei franceze o eliberare, ceea ce implicit însemna un îndemn spre căutări şi făgaşuri proprii.

În seria iniţiativelor propuse avem de adăugat şi altele. Proporţionează lungimea dramelor, ca şi pe aceea a actelor în parte, cerînd ca nici un act să nu rămînă străin de firul acţiunii, să nu se rezume la o singură scenă sau la un singur monolog. În tragediile mai vechi apăreau în medie nouăzece personaje; acum numărul lor e lărgit, pentru ca scena să fie mereu animată. Imprimînd dialogurilor un ritm mai activ, Hardy scurtează replicile şi le concentrează. Evită ca în convorbiri să apară discursuri. Dacă în *L'Écossaise*, drama lui Montchrétien, cele două eroine nu se întîlnesc, la Hardy situaţia se schimbă. Protagoniştii se înfruntă cu trăsăturile lor caracteristice, conflictul cîştigînd astfel în spontaneitate.

Tragediile din secolul al XVI-lea, urmînd de aproape spiritul clasic, puneau ca evenimentele crude şi deznodămintele triste să se petreacă între culise. Jodelle, Garnier, Montchrétien ş.a. s-au conformat acestui principiu. Hardy şi-a dat seama că publicul vremii nu putea să accepte dintr-o dată o asemenea transformare. Vorbea în el nu doctrinarul, ci omul de teatru. Acest public avea încă în minte reprezentaţiile de mistere, în care era obişnuit să vadă pe scenă martiraje, crucificări, pedepsiri ale răufăcătorilor, flăcări ieşind din infern, intervenţii ale lui Satan ş.a. Va socoti deci că în acest punct era liber să se despartă de doctrina clasică. De aici, în tragediile sale, abundenţa de situaţii şi evenimente crude, trebuind să se desfăşoare sub ochii spectatorilor: otrăviri, dueluri, asasinate, sinucideri, gesturi spectaculoase. Didona se străpunge, făcînd inutile sforţările doicii şi ale slujnicelor sale de a o abate de la această hotărîre *(Didon);* Pantheea se sinucide pe cadavrul soţului său *(Panthée);* Ahile este sugrumat în chip trădător de Paris şi Deiphobos *(La Mort d'Achille)*; sub pretext că va găsi acolo o comoară, tebanul Timocle coboară într-un puţ o căpetenie macedoniană pentru ca acolo s-o ucidă cu pietre şi ca publicul să asculte vaietele sfîşietoare ale victimei *(Timoclée ou la Juste Vengeance);* ş.a.m.d.

Sub raportul „unităţilor", Hardy se înscrie într-un proces de tranziţie; este un clasicizant, fără ca totuşi să îndepărteze întreaga libertate pe care tradiţia *mansioanelor* o lăsa cu privire la timpul şi locul acţiunii.

În *Didon*, acţiunea se petrece în trei locuri: palatul reginei, portul Cartaginei şi palatul lui Iarbe. Faptele povestite în *Scédase* se înlănţuie pe o perioadă de mai multe luni; ne poartă, rînd pe rînd, pe străzile cetăţii Sparta, într-un palat, în alte două case la Leuctra şi într-un cimitir. În *La Mort d'Achille*, de-a lungul celor cîteva zile cît cuprinde acţiunea, scena trebuia să figureze: corturi în tabăra greacă, palatul lui Priam din Troia, templul lui Apollon. Acţiunea din *Timoclée* implică o durată nedeterminată; cadrul variază în consecinţă: o piaţă publică la Teba, Cadmeea,

https://biblioteca-digitala.ro

casa lui Timocle, cîmpul lui Alexandru, agora din Atena. Nu e însă mai puţin adevărat că piesa reuneşte două acţiuni distincte.

În ce priveşte cealaltă regulă, unitatea de acţiune, situaţia se schimbă. Hardy o respectă cu fermitate. Face excepţie doar în *Timoclée* şi în *Méléagre*, fapt de altminteri explicabil, întrucît şi în una şi în cealaltă se împleteau două crize. În cazul de faţă nu s-ar mai putea vorbi, ca pentru celelalte două unităţi, de o influenţă a englezilor. În *Coriolan*-ul său, Shakespeare începea acţiunea de la asediul cetăţii duşmane, deci cu mult înainte de a se fi dezlănţuit şi chiar presimţit criza; Hardy pleacă de la momentul în care eroul roman este dizgraţiat, şi toată atmosfera conflictului este dominată de alternativa: Roma ori Coriolan. O situaţie asemănătoare întîlnim în *Didon*. Marlowe şi Giraldi, în piesele lor cu acelaşi subiect, porneau acţiunea de la debarcarea troienilor pe coasta Africii. La Hardy, punctul de plecare îl constituie dorinţa lui Enea de a părăsi Cartagina; mai precis, momentul în care începem să ne întrebăm dacă Didona va izbuti să-l reţină pe Enea.

Hardy a judecat şi a procedat realist, în primul rînd cu criteriile omului de teatru. Simţea că publicul vremii nu era pregătit ca de la expansiunea cronologică şi geografică din reprezentaţiile de mistere religioase, în sistemul scenic al *mansioanelor*, să treacă dintr-o dată la stricteţea ori sobrietatea unităţilor de timp şi loc. Şi-a dat însă seama că din cele trei unităţi, cea esenţială, capabilă cu adevărat să concentreze şi să dea fenomenului dramatic marele lui relief, este unitatea de acţiune. A respectat-o ca idee şi a concretizat-o în operă, într-un fel menit să conteze printre prospecţiunile şi premisele epocii. Faptul apare destul de conturat şi de concludent pentru ca în baza lui Hardy să poată fi numărat printre precursorii clasicismului. Ideile sale teoretice rezultă contextual din operă, pe alocuri cu limpezime şi precizie de sistem.

Nu e lipsită de interes întrebarea: ce s-ar fi întîmplat dacă sistemul lui Hardy ar fi prevalat asupra celui ilustrat mai tîrziu de Racine? Pe de o parte, tragedia ar fi căpătat mai multă autenticitate istorică şi mai multă asemănare cu imaginea obişnuită a realităţii; în acest caz, viitorul conflict dintre clasicism şi romantism ar fi luat forme şi proporţii mai atenuate. Dar eliberată total sau în parte din cleştele de fier al „regulilor", poate că tragedia nu ar mai fi făcut marea ei demonstraţie de concentrare şi de putere, de frumuseţe severă şi de sublimare a sentimentelor pînă la dimensiunea lor general-umană.

Cîtă audienţă au putut găsi în epocă aceste străduinţe reformatoare?

Ca autor tragic, în viaţa lui de teatru, Hardy a avut de înregistrat eşecuri, amărăciuni şi dezamăgiri. Cele mai multe i-au venit din partea publicului de la Hôtel de Bourgogne. Gusturile pe care i le formaseră confrerii stăruiau încă. În majoritate, acest public era alcătuit din oameni puţin instruiţi, zgomotoşi, complăcîndu-se în a-şi manifesta opiniile cu vulgaritate; în orice caz, păreau puţin doritori să urmărească pe scenă procese sufleteşti, desfăşurări de caractere, analize de sentimente. Pînă a veni aici, fuseseră clienţii lui Tabarin la Pont-Neuf. Apariţiile lui Gros-Guillaume, Gaultier—Garguille, Turlupin şi alţii provocau cascade de rîs şi aduceau în cugetele spectatorilor toată mulţumirea posibilă. Reprezentaţia gravă era precedată de prologurile lui Bruscambille. E uşor de înţeles, după aceste descărcări de energie şi sentimente, cît de ingrată putea să fie primirea făcută dramei

https://biblioteca-digitala.ro

serioase în care cuvîntul principal îl aveau nefericirile unor eroine ca Mariamne şi Didona.[1]

Rămîne de văzut dacă acest eşec a putut să provină numai din faptul că autorul nu a ştiut îndeajuns cum să-şi traducă ideile în mişcări scenice convingătoare, sau şi din faptul că la data aceea spiritul francez nu era încă destul de pregătit pentru a trece cu deplină adeziune într-o etapă nouă a creaţiei lui dramatice. Cu imaginaţia şi uşurinţa de care dispunea, Hardy ar fi putut să scrie nesfîrşite romanţări istorice, cu succes asigurat. A preferat totuşi să rămînă şi mai departe legat de teatru. Va trece însă la un alt gen, cu puncte de sprijin în tradiţia medievală şi cu priviri îndreptate înainte: tragicomedia.

Tragediile. Cu trei decenii înainte, Jean de la Taille întrevăzuse şi oarecum anunţase tragedia psihologică. Aceasta se contura ca o dramă puternică, intensă, care să pună în mişcare caractere bine definite, să dezbată un conflict de pasiuni, să scoată în lumină forţa morală a personajelor prin curajul lor de a înfrunta adversităţile vieţii. Hardy s-a străduit să traducă această viziune în realitate.

A împrumutat subiecte din istorie. Presupunem că grecii nu-i erau străini; pe spanioli i-a cunoscut bine; pentru Garnier avea respect, deşi nu ţinea să arate aceasta. Şi-a constituit, după cum am văzut, o armătură de reguli, aproape de proporţiile unui sistem. Creaţia lui tragică este inegală. Totul se resimte de graba cu care a fost întocmită. În bună parte, fuziunea dintre elementele tradiţionale şi cele noi de tragedie este doar aparentă. Hardy se socotea un condei ales; în realitate trebuie numărat printre poeţii de mîna a doua.

Teoretic, vedea lucrurile cu justeţe. În „dedicaţiile" şi „prefeţele" lui găsim idei ca acestea: „Stilul tragic, oarecum aspru, jigneşte de obicei acele spirite delicate de la curte care ar dori să vadă tragedia tot atît de manierată ca o odă sau o elegie oarecare"; sau: „Adevăratul stil tragic nu se acordă niciodată cu limbajul trivial, cu acele gingăşii rafinate care, pentru a măguli urechile vreunei curtezane, ar fi gata să nemulţumească pe toţi cunoscătorii meseriei." În practică însă e inconsecvent. Trivialitatea, afectarea, intonaţiile vulgare, platitudinea, obscuritatea apar frecvent. Adăugăm şi invazia de neologisme şi barbarisme, fapt prin care poetul credea că imită cu rafinament pe Ronsard, dar care în realitate constituia mai mult o stîngăcie artistică.

Dar toate acestea sînt compensate la Hardy prin instinctul dramatic. Găsea întotdeauna un mijloc de natură să creeze mişcare, să propage o emoţie, să acţioneze un resort psihologic. Eroina din *Panthée*, ajunsă în prizonierat, îşi îndeamnă soţul să-şi trădeze aliaţii. Faptul ar putea să pară o laşitate obişnuită; se situează însă într-un context psihologic adînc, bine susţinut, în care castitatea, afecţiunea conjugală, austeritatea şi mîndria nobilă a eroinei ne impun. Aphesibea se răzbună împotriva soţului necredincios, ucigîndu-i copiii; îl ucide apoi şi pe el, folosindu-se pentru aceasta de fraţii

[1] Sainte-Beuve spune despre publicul lui Hardy: „...Publicul lui era, fără îndoială, mărunt şi vulgar; însă cîteva reprezentaţii puternice şi frumoase ar fi putut să-l trezească şi să-l ridice. Aceşti oameni din timpul Ligii, crescuţi în lupte religioase, în războaie civile şi revolte populare, aveau inimi gata să bată pentru pasiunile de pe scenă, suflete capabile să înţeleagă zugrăvirea vieţii..." (*Ibidem*, p. 237).

https://biblioteca-digitala.ro

victimei (*Alcméon*). Faptele sînt prezentate realist, zguduitor. În *La mort d'Alexandre* accentul cade pe dezbaterea intimă din conştiinţa eroului: Alexandru, învingătorul din Asia, titularul atîtor triumfuri, adesea îmbătat de glorie, îşi dă seama că totuşi nu este zeu şi nemuritor cum poate era tentat să se creadă, ci om, cu mizeriile lui inerente, trebuind ca în faţa morţii să-şi dea înălţime prin resemnare şi seninătate. *Mariamne* — socotită în genere cea mai bună tragedie a lui Hardy — reliefează cu pătrundere sentimente caracteristice: gelozia lui Irod, ipocrizia încărcată de răutate a Salomeei, puterea de a dispreţui a Mariamnei.

Sub raport strict literar, înaintaşii lui Hardy îi erau superiori. Este însă un mai bun constructor. Ştia anume că drama trebuie să pună accent pe acţiune. Într-adevăr, nu izbuteşte niciodată să redea un caracter în întregime, să-l pună într-o lumină de valabilitate general-umană; reuşeşte totuşi să imprime mişcare, să înfăţişeze oameni care trăiesc, să aducă pe scenă viaţa.

Tragicomediile. În genere, tragicomedia este un gen hibrid. Momentele mari, clasice, ale creaţiei dramatice nu o înregistrează. Poate fi însă caracteristică în perioadele de tranziţie. Este cazul care ne interesează aici. Într-o perioadă de criză în care teatrul francez nu-şi găsea încă orientarea a realizat o joncţiune de elemente din drama populară medievală şi drama clasică, într-un mod destul de susţinut pentru a crea în favoarea ei un curent popular şi a pune premise pentru agregări superioare. Mai precis: este vorba de un amestec complex, greu definibil dintr-o dată, nu însă lipsit de unitate, incluzînd în el date şi indicaţii din drama burgheză, comedia de capă şi spadă, tragedia romanescă şi tragedia clasică propriu-zisă. În constituirea acestui gen, lui Hardy i-a revenit un rol de seamă. Caracterele tragicomediilor sale sînt în bună parte înseşi caracterele genului.

Nu există o condiţie strictă în ce priveşte locul şi durata acţiunii. Subiectele, ca şi acelea ale tragediilor, sînt luate din legendă şi din istorie. Au pretenţii — dacă se poate spune aşa — măsurate: nu să zguduie, nu să amuze, dar în orice caz să dea spectatorilor satisfacţia unui deznodămînt fericit, reparator, capabil să-i răsplătească pentru clipele de emoţie şi încordare la care i-au supus evenimentele desfăşurate pe scenă. Studiul de caractere şi de pasiuni e lăsat pe al doilea plan; contează evenimentele, cu forţa şi grandilocvenţa lor; spectatorii lui Hardy, în genere şi spectatorii vremii, deocamdată nu cereau mai mult.

Ne oprim pe scurt asupra cîtorva din tragicomediile mai cunoscute.

În *Gésippe ou les Deux Amis* (Gésippe sau cei doi prieteni, 1622) avem de-a face cu două acţiuni succesive. În cea dintîi, atenianul Gésippe, înţelegînd că logodnica sa este iubită de romanul Titus, prietenul său, renunţă la dragostea lui în favoarea acestuia. În partea a doua sîntem la Roma, după cîtăva vreme. Gésippe se află aici în exil, încă tulburat sufleteşte de neprietenia pe care i-o arătaseră concetăţenii săi. Este luat drept brigandul urmărit pentru o crimă ce trebuia pedepsită capital. Titus, care acum este senator roman, îi salvează viaţa. Cei doi prieteni se regăsesc, fericiţi, la capătul unor peripeţii pline pentru fiecare de încercări dureroase.

În *Elmire ou l'heureuse bigamie* (Elmira sau bigamia fericită, 1615) avem de asemenea două acţiuni, dar de astă dată în desfăşurare paralelă. Elmire, fiica sultanului din Egipt, se îndrăgosteşte de contele de Gleichen, un cru-

https://biblioteca-digitala.ro

ciat făcut prizonier. Ar vrea să-i devină soție; însă nu este cu putință, întrucît contele era căsătorit. În centrul primei acțiuni derivînd din această situație se află Elmire; în centrul celeilalte, care se petrece într-un oraș din Germania, găsim pe contesa de Gleichen. Subiectul este încărcat, pe alocuri chiar alunecă în prolixitate. Elmire ne comunică regretele ei; contesa proclamă dragostea pe care o poartă soțului. Asistăm la o explicație între Elmire și conte. Intervine o intrigă a marchizului de Baden, de natură să îngreuneze moralmente situația soților. Elmire se convertește la creștinism, îl eliberează pe conte din captivitate și îl însoțește la Roma, în nădejdea că papa va autoriza să-i devină a doua soție. Contesa trece prin stări sufletești grele, contrariante. Respinge cu indignare insistențele marchizului de Baden. Papa, avînd în vedere serviciile pe care contele de Gleichen le-a adus creștinității, încuviințează cea de-a doua căsătorie. Elmire primește știrea cu fericire. La ceremonie, contesa este reprezentată printr-un trimis al ei. Sîntem în punctul în care dualitatea celor două acțiuni ia sfîrșit, ele contopindu-se într-una singură. La Elford, cu sufletul oarecum abătut, dar nu lipsit de afecțiune și înțelegere, contesa își întîmpină soțul regăsit și pe rivala ei care i-a salvat acestuia viața.

Félismène (1613) împrumută subiectul din *Diana* lui Montemayor. În primul act sîntem la Toledo. Don Félix, fiul lui don Antoine, s-a îndrăgostit de Félismène, o fată tînără, pe cît de frumoasă și de onestă, pe atît de săracă. Trecem apoi în Germania, la curtea împăratului. Don Félix, fire ușuratică, a uitat-o pe Félismène; gîndurile, acum, îi sînt prinse de frumoasa Célie, o principesă de sînge imperial. Adolphe, un senior german, îi va fi rival. Félismène pleacă în Spania, în căutarea iubitului; deghizată în bărbat, intră în serviciul acestuia. Célie, a cărei ființă e numai orgoliu, îl disprețuiește pe Adolphe, îl respinge pe don Félix, pentru ca în schimb să se îndrăgostească de tinerelul sub care de fapt se ascunde Félismène. Din considerație pentru acesta, acordă o întîlnire stăpînului. Don Félix își trimite emisarul să solicite frumoasei principese o nouă întîlnire. Célie își dă pe față intențiile. Refuzul tînărului o face furioasă. Don Félix spumegă de mînie aflînd de insuccesul misiunii pe care o încredințase emisarului său. Își concediază servitorii, pregătindu-se totodată să plece de la curte. Un curier aduce știrea că în urma unei sincope Célie ar fi murit. Adolphe se gîndește să răzbune moartea Céliei, de care îl face vinovat pe don Félix. Departe, într-o vale fermecătoare, Félismène, devenită acum păstoriță, își păzește oile. Într-o pădure învecinată, don Félix se apără împotriva oamenilor puși de Adolphe să-l atace. Félismène, cu virtuți de amazoană încercată, ucide cu mîna sa pe atacanți. După aceasta se lasă recunoscută de iubitul ei. Piesa se termină cu îmbrățișările celor doi îndrăgostiți.

Celelalte tragicomedii — *Frégonde*, *Arsacome*, *Phraartes*, *La Force du sang* (Forța sîngelui), *Cornélie*, *la belle égyptienne* (Cornelia, frumoasa egipteană), *Lucrèce* — sînt de aceeași factură: lungimi, complicații, cîteodată cu sobrietate în schimbarea locurilor, alteori cu revărsări aproape lipsite de măsură, cu strecurări de situații vulgare ori licențioase, cu salturi de la un act la altul între care se află ani întregi de distanță.

Deși au fost compuse ulterior, tragicomediile sînt vizibil inferioare tragediilor: ca fond, ca analiză de sentimente și personaje, ca arhitectură dra-

https://biblioteca-digitala.ro

matică și compoziție literară, ca stil. Scriitorul pare obosit; dă impresia că e mai atent la gustul curent al publicului decît la apărarea unui program de artă.

Pastoralele. În acest gen, Hardy are mîna mai sigură decît înaintașii și contemporanii săi: Montchrétien, Croix, La Valletrye, Albin Gautier, Proterel, Isaac du Ryer, Boissin de Gallardon ș.a. Titlurile pastoralelor sînt: *Les Amantes ou la Grande Pastorelle* (Îndrăgostiții sau Marea pastorală), *Alcée ou l'Infidélité* (Alcée sau infidelitatea), *Alphée ou la Justice d'amour* (*Alphée* sau dreptatea dragostei), *Le Triomphe de l'amour* (Triumful iubirii), *L'Amour victorieux* (Iubirea victorioasă) ș.a. Temele se aseamănă; toate sînt tributare unor mode și modele venite din Italia.

Faptele se petrec de regulă în Arcadia. Cadrul urmează o convenție neschimbătoare: cîmpii înverzite, vecinătăți de pădure, murmur de izvoare, oi care pasc. Păstorii și păstorițele își vorbesc cu grație și eleganță, ca într-o reuniune de curte. Peste tot plutește în aer un duh al iubirii. Aceasta pare zeitatea căreia totul, oameni și natură, ar vrea să i se închine. Săgețile iubirii străpung, nu cruță pe nimeni, însă păstrînd ceva dulce, învăluitor, în intransigența lor. Cupidon este generos, dar nu înainte de a se juca cu victimele sale, punîndu-le sufletele la încercare, făcîndu-le să simtă că iubirea trebuie să se țese din fericiri și suferințe. Intrigile comportă contrarietăți care pînă la urmă se vor rezolva cu bine; dar pînă să se ajungă aici, vor fi trebuit să treacă prin probe de virtute și de abnegație. Un păstor iubește o păstoriță; dar aceasta nu-i poate răspunde, pentru că a promis să se consacre zeiței Diana; pe acest păstor îl iubește o altă păstoriță, la rîndul ei iubită de un alt păstor. Acestora li se adaugă și alții, ajungîndu-se astfel la trei, patru, chiar și cinci cupluri: toate cu bună-cuviință umană, cu sentimente cinstite, cu tinerețe înaripată, cu dragoste de viață. Pentru moment, însă, în calea sentimentului lor există mai mult piedici decît porți deschise, de unde o melancolie aparte în sufletul fiecăruia. Faptele merg din contrarietate în contrarietate, parcă voind să sfideze aspirația și dreptul la fericire, pînă în ultimul act, cînd dintr-o dată ceața se desface, totul ajunge la lumină, lucrurile revin în așezarea lor dreaptă, cu răsplata virtuții și frumuseții de simțire. Păstorița capricioasă, care pentru moment s-a lăsat prinsă în cochetării vanitoase, își va lua pedeapsa; firește, nu cu sancțiuni necruțătoare, ci recunoscînd că a fost salvată, generos, tocmai de acela pe care îl amărîse mai mult.

Hardy vine cu anume inovații, menținîndu-se însă pe schema amintită. Sporește piedicile pe care trebuie să le întîmpine îndrăgostiții. Rivalele recurg cîteodată la manevre puțin elegante. Satirii se dedau la acțiuni violente, unele aproape cu intenții criminale; sînt scoși din acțiune prin represiuni brutale, lipsite adesea de ingeniozitate și de joc spiritual. Se introduc scene de melodramă: orfani, victime, salvări și recunoașteri. Intervin pe alocuri și forțe misterioase, în genere cu caracter negativ, menite să dezarmeze moralmente pe păstori, abătîndu-i de la lupta începută: vrăjitoare, incantații, arbori care se prefac în bucăți de stîncă, mici demoni care se ivesc în corpore pentru a chinui cu perfidie, blesteme care aduc în sufletele cinstite stări de teamă.

În majoritatea lor, aceste intervenții erau nefericite, cu atît mai mult cu cît în cuprinsul lor găsim adesea expresii triviale, aluzii licențioase, formulări crude, ori dimpotrivă treceri brusce, artificioase, la o eleganță afec-

https://biblioteca-digitala.ro

tată și manierizantă. Oricum, sîntem departe de pastoralele lui Tasso și ale lui Guarini, ca luminozitate, ca delicatețe de simțire, ca ambianță visătoare, ca poezie a sentimentelor, ca formă de celebrare a iubirii. Există, din acestea, decorul și schema acțiunii; nu există și vibrația intimă, arta și simțul inefabilului.

Dar pastoralele lui Hardy, într-un fel, par mai reale, mai adevărate. Nu mai plutim tot timpul într-o vaporozitate convențională, incantatorie, ci întîlnim și trăsături mai concrete din registrele obișnuite ale vieții. De exemplu: un părinte zgîrcit, devenit insensibil față de sentimentele copiilor, este gata în orice clipă să-i jignească punînd la cale chiar infamii, ajungînd în situația de a negocia mîna fiicei sale *(Alcée)*. Ce interpretare ar trebui să dăm faptului: un pas înspre comedia de tip mai constituit sau înspre drama burgheză, ori o neglijență, un amestec de stiluri, o lucrare întocmită în grabă și fără criterii definite, deci încă o concesie făcută gustului vulgar? Această ipoteză din urmă ar spori seria ipotecilor ce apasă asupra operei lui Hardy. Considerăm totuși că prima poate fi mai adevărată.

Apropiate de pastorale — ca idee, ca manieră, ca intenție scenică — sînt și *Procris ou la Jalousie infortunée* (Procris sau gelozia nefericită), *Alceste ou la Fidélité*, *Ariadne ravie* (Ariadna fermecată), *Le Ravissement de Proserpine par Pluton* (Răpirea Proserpinei de către Pluton), *La Gigantomachie ou Combat des Dieux avec les Géants* (Gigantomachia sau lupta zeilor cu giganții). Prin tematică au părți comune cu tragedia; tonul familiar și nota de spectaculozitate le dau asemănări cu tragicomedia. În ce privește însă culoarea generală, efectele de teatru, punerea în scenă, intenția dramatică, se apropie în special de pastorale. Faptele se petrec și în Olimp și pe pămînt, cu treceri arbitrare dintr-un loc în altul și cu desfășurări de suprafață, nesusținute printr-o acțiune strînsă și prin sentimente precizate. Denotă încă o dată imaginație inventivă, facilitate de a compune pentru scenă, preocuparea autorului de a-și păstra spectatorii prin varierea de genuri. Găsim în ele și anume prefigurări — încă îndepărtate, totuși semnificative — pentru un gen nou: opera comică.

Încheiere. Alexandre Hardy ca poet nu a avut geniu. Din imensul lui repertoriu nimic nu a trecut în posteritate. Totuși, în istoria teatrului francez înseamnă mult. Timp de treizeci de ani, din 1600 pînă în 1630, a fost sufletul scenei franceze. Contemporanii l-au privit cu sentimente inegale. D'Aubignac, în *Pratique du Théâtre* (1669), abia îl menționează. Sarrasin (1605—1654), în *Discours de la tragédie*, îl trece sub tăcere. Tratatul lui Daniel Heinsius (1580-1655), *De tragoediae constitutione*, îl ignorează deopotrivă. Scaliger (1540-1609), în schimb, are despre el în *Comédie des comédiens* cuvinte ca acestea: „Trebuie ca în memoria autorului să aducem această mărturie că avea un spirit puternic și o vînă scriitoricească prodigios de abundentă (dovadă, în felul lor, cele opt sute de poeme); fără îndoială, lui îi aparține gloria de a fi fost primul care a ridicat scena franceză, așa de jos căzută în ultimii ani. Lucra cu ușurință și avea o doctrină; orice ar spune invidioșii, e sigur că a fost un om mare; dacă ar fi scris și din plăcere, nu numai din necesitate, fără îndoială operele sale ar fi devenit de neimitat. Dar s-a zbătut prea mult cu sărăcia celor din meseria sa; iată ceea ce ne arată ignoranța secolului nostru și disprețuirea virtuții."

https://biblioteca-digitala.ro

Sainte-Beuve îl privește cu asprime. Precizează totuși, asemănîndu-i în unele privințe cu Gringoire, Pontalais, Lope de Vega și Shakespeare: „Hardy lucra pentru a fi reprezentat, nu pentru a fi citit". Brunetière îi acordă o subliniere caracteristică: „Prin el, tragedia franceză a trecut de la modul oratoriu la unul propriu-zis dramatic". Critica actuală, în genere, confirmă pe cea veche. Jacques Schérer, după ce reamintește caracterul inegal al pieselor, scrise cînd prea neglijent, cînd prea căutat, conchide: „Operele lui Alexandre Hardy pe care le cunoaștem poartă adesea pecetea unei mișcări dramatice grosolane, însă eficace și pe care, desigur, o reclama publicul popular al vremii căruia i se adresa."[1]

4. Théophile de Viau

Atît viața cît și opera lui Théophile de Viau (1590-1626) sînt pitorești. La Paris era bine primit în cercurile aristocraților tineri și instruiți. Inteligența, vivacitatea și spiritul său de frondă îl puneau dintr-o dată în lumină. Avea prieteni, admiratori, dar și tot atîtea inimiciții. Nota lui sarcastică și satirică făcea ca numărul acestora să sporească mereu. Frecventa cercurile libertine; un timp a peregrinat împreună cu o trupă de actori. În Languedoc a luptat alături de contele de Candal, trecut în tabăra protestantă. A compus versuri pentru curte. O călătorie în Anglia l-a interesat îndeosebi. Iezuiții i-au deschis un proces amenințător, sub acuzația de atitudine scandaloasă ca scriitor. S-a mai aflat în conflict cu diferite autorități, ca și cu o parte din opinia publică. Fără protecția ducelui de Montmorency s-ar fi putut ca urmărirea lui să ajungă la deznodăminte tragice. Și așa a murit tînăr, extenuat de lunga detenție la Conciergerie și de tribulațiile sufletești la care a fost supus.

Lăsăm la o parte *Pasiphaé*, o tragedie nereușită. Ne oprim în schimb asupra tragediei *Pyrame et Thisbé*,[2] reprezentată cu mare succes în 1619. Găsim în ea ilustrarea unei concepții poetice: respect pentru antici, fără însă a subscrie la purismul propus de Malherbe. Poetul este liber să se lase purtat de verva sa creatoare, abătîndu-se astfel de la rigoarea unui plan sau altul. Piesa este concepută într-un stil înflăcărat, păstrînd totuși un simț delicat al armoniei și o viziune emotivă a naturii. În moda vremii a fost dătătoare de măsură; a deținut pe scena franceză un loc major, înainte de apariția lui Corneille.

Remarcăm mai întîi tributul plătit unui manierism al vremii, amintind *euphuismul* englez, *cultismul* din Spania și *concettismul* din Italia. În Franța, moda începuse în jurul anului 1615, o dată cu aducerea în țară a cavalerului Marino, cu influența acestuia la curtea Mariei de Médicis, la Hôtel de Rambouillet și în diferite cercuri literare.

Boileau a ridiculizat încercarea lui Viau, într-un spirit nu lipsit de umor, însă în genere nereceptiv. Thisbé, arătînd pumnalul încă ud de sînge cu care se străpunsese iubitul său, rostește versurile:

---

[1] Jacques Schérer, *La littérature dramatique sous Henri IV et Louis XIII*, în *Histoire des Littératures*, vol. III, *(Encyclopédie de la Pléiade)*, Paris, 1963.

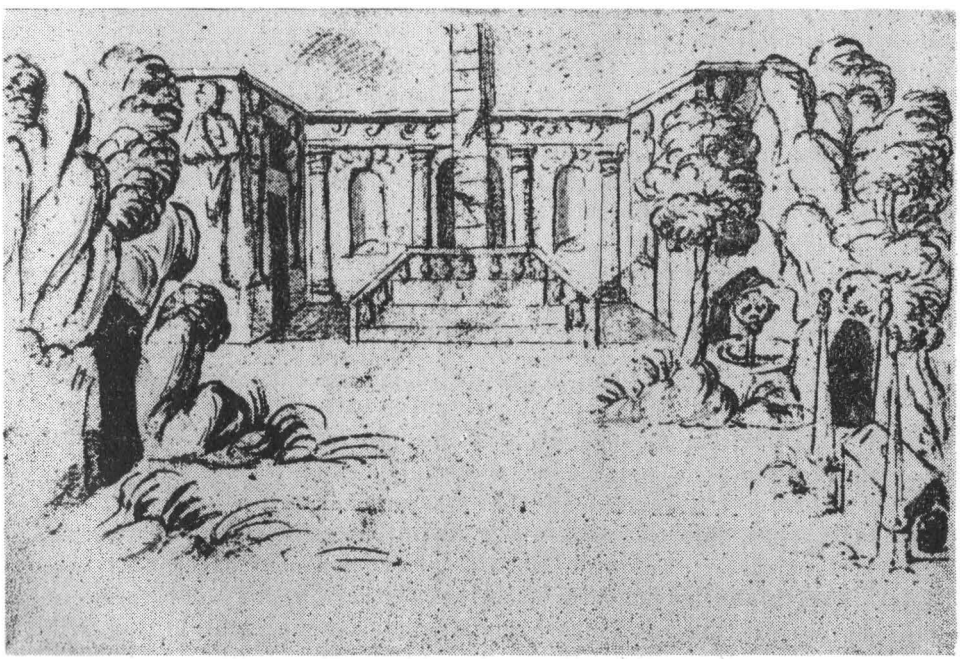
[2] Titlul inițial: *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*.

https://biblioteca-digitala.ro

Ah! voici le poignard qui du sang de son maître
S'est souillé lâchement! Il en rougit, le traître![1]

Boileau, prompt, a comentat: „Ghețurile nordului, toate la un loc, nu mi-ar părea mai reci ca această gîndire". La Fontaine însă și-a constituit din Viau un model.

Pyrame et Thisbé înfățișează dragostea profundă, patetică și nefericită dintre doi tineri. Se situează la mijlocul distanței între tragedie și tragicomedie. Subiectul, cu punct de plecare în Ovidiu, era curent în repertoriul epocii. Construcția și procedeele dramatice se resimt de influența lui Hardy; acesta i-a fost lui Théophile prieten și îndrumător. Visele și presimțirile sumbre întrețin tonul dramatic. Introducerea unui personaj intermediar, *confidentul*, umanizează o seamă de situații. La un moment dat, un leu trebuie să străbată scena răcnind. Luat în sine, faptul e grotesc; dar oferea un contrast picant, pe un fond de neliniște. O scriere contemporană dă indicații și pentru scenografia momentului: „o văgăună de unde iese leul, în preajma fîntînii, și o altă văgăună, la celălalt capăt al scenei, unde reintră".[2] Personajele sînt rigide, hieratice, mișcarea trecînd pe seama muzicii. E firesc că piesa putea să pară tot atît de bine și un libret de operă. Elementul liric predomină adesea asupra celui dramatic.



Decor pentru *Pyrame et Thisbé*. După *Mémoires* de Mahelot. Bibl. Naț., Paris.

[1] „O, iată pumnalul care cu sîngele stăpînului său/ S-a mînjit rușinos. Roșește, trădătorul!"

[2] *Décoration de Pyrame et Thisbé*, în *Mémoires* de Mahelot.

https://biblioteca-digitala.ro

Autorul nu pierde nici un prilej de a-și desfășura posibilitățile poetice. Compune tirade în care strălucesc accente patetice, cuvinte inspirate ale îndrăgostiților, elanuri de tinerețe, figuri de stil. Tehnica — în totul: a compoziției, a scenelor, a versurilor — reedita convenții din secolul anterior; însă sinceritatea unor sentimente și eleganța stilului izbuteau să dea piesei culoare, să respire prospețime. Poetul are gîndirea conformată în parte și de lumea salonardă în care s-a complăcut: rafinament, nu și profunzime; strălucire, trăsături de efect, joc inteligent, nu însă și studiu, străbateri mai în adîncime.

Faptul de reținut cu deosebire este acesta: *Pyrame et Thisbé* marca un pas nou în ce privește includerea de elemente poetice în teatru și sublimarea în forme artistice a prețiozității.

5. Racan

Honorat de Beuil, marchiz de Racan (1589-1670), se afla sub influența a doi maeștri: Malherbe și Hardy. Contemporanii l-au celebrat pentru poemul său dramatic *Bergeries* (Pastorale). Astăzi, această operă ne-ar mai putea spune ceva doar prin momentele ei de pitoresc, prin evocări sugestive ale naturii, prin accente de frăgezime a simțirii poetice; în epocă a trezit încîntări și emoții prelungite.

Poetul avea la îndemînă mai multe izvoare: pastoralele lui Hardy și cele italiene (îndeosebi *Il Pastor fido*), romanul *L'Astrée*, scrierile lui François de Sales.[1] E atras totodată de moda prețiozității și făcea parte din corul gata să măgulească preferințele Arthénicei pentru genul pastoral. Poetul nu avea suficient discernămînt și nu reușea să topească aceste elemente diferite într-o producție unitară.

Între personajele împrumutate de la italieni și cele de proveniență franceză nu există sudură propriu-zisă. Localizările de motive mitologice conțineau cîteodată anacronisme naive: păstori de pe malurile Senei luptînd cu satiri ca în Arcadia; o fecioară dezamăgită de viață, hotărîtă să devină vestală a Dianei, supusă la noviciat ca într-o mănăstire creștină. Alunecă ușor, fără discernămînt critic, în prețiozități și afectări manierate.

Se impune totuși să privim și reversul medaliei. Ca versificație, ca stil, ca ambianță poetică, pastoralele lui Racan întrec încercările lui Théophile de Viau. Nu sînt doar realizări de suprafață; există în ele și pasaje autentice, în care sentimentele au adevăr, omenesc, armonie, un simț pronunțat și respectuos al valorilor. Iubirea e resimțită ca o împletire necesară de bucurii și suferințe; întîlnim, de asemenea, dragoste paternă și dragoste filială, comuniune cu natura, liniștea pe care o poate aduce în cugete viața campestră. Lipsa de vigoare nu este numai a autorului, ci și a genului; este însă compensată, cel puțin în parte, prin lumina și cadența ordonată a versurilor. În elogiul adus muncii campestre stăruie un sentiment cald, cu ecouri care se propagă pînă departe:

[1] Prelat și scriitor francez, promotor al Contrareformei (1567—1622). În principala sa scriere, *Introduction à la vie dévote*, s-a preocupat să îmbrace pietatea în forme grațioase.

https://biblioteca-digitala.ro

Et, lorsque le soleil, en achevant son tour
Finissait mon travail en finissant le jour,
Je trouvai mon foyer couronné de ma race...[1]

Nu se poate vorbi încă de naturalețe și de zugrăviri expresive de moravuri; pînă la açestea mai sînt de străbătut distanțe. Deocamdată încă e puternic spiritul romanesc și afectat al tragicomediei.

Racan a contribuit ca pastorala să prindă rădăcini, să intre mai viu în deprinderile teatrelor și, în oarecare măsură, să atragă asupra acestui gen și atenția publicului obișnuit, nu pînă la a-i crea un interes propriu-zis, dar oricum trezindu-i un început de curiozitate.

6. Jean de Schélandre

Tragedia și comedia sînt încă departe de a se fi constituit propriu-zis. În teatru, totuși, există efervescență. Numărul autorilor este în creștere. Mulți vor trece repede în uitare; experiențele lor, de asemenea. Cîteva nume însă trebuie reținute; Jean de Schélandre (1586-1635) figurează printre ele.

În literatură semnează cu anagrama Daniel d'Anchères. La început, îmbrățișase cariera armelor. Cîteva din poeziile de începător i-au atras protecția lui Iacob I, regele Angliei. Tragedia *Les funestes amours de Belcan et de Meliane* (Iubirile funeste ale lui Belcan și ale Melianei), în forma publicată în 1608, nu prezintă importanță. Reluată mai tîrziu, ca parte integrantă din *Tyr et Sidon*, drama care i-a stabilit reputația literară, capătă semnificație.

Contemporanii nu i-au dat decît puțină atenție; posteritatea l-a uitat repede. Totuși, *Tyr et Sidon* merită o atenție aparte.

Nu știm dacă piesa a ajuns vreodată pe scenă. Lasă impresia că a fost scrisă mai mult pentru a fi citită decît jucată. Acțiunea se petrece în Fenicia, cu trei secole înainte de era noastră. Pe scenă sînt figurate, cu străzile și palatele lor, Sidonul și Tirul. Evenimentele trec alternativ dintr-un oraș în altul. Monologurile și dialogurile — abundente în prima versiune, mai concentrate în a doua — se împletesc cu episoade emoționante, spectaculoase. Pe malul mării, pescarii găsesc cadavrul Casandrei; regele din Tir surprinde pe Meliane ridicînd pumnalul asupra cadavrului; regina, urcată pe rug, hotărîtă să înfrunte moartea, vorbește poporului; în ultimul moment devotamentul și îndrăzneala cavalerească a iubitului ei o salvează. Cadrul variază: pădure, malul mării, săli în palate regale. Personajele au linie modernă, în mișcare ca și în limbaj. Stăruie o notă de libertate, avînd de scop să lărgească și să asigure spectaculozitatea. Amestecul de tragic și comic apare frecvent, fără a păstra o regulă sau o măsură oarecare.

S-a spus că poetul — ca urmare a timpului pe care l-a petrecut în Anglia și a influenței suferite acolo — ar fi urmărit să încetățenească drama shakespeariană în Franța. Aparent ar exista unele semne: în *Tyr et Sidon* găsim, ca și în *Romeo și Julieta*, o iubire, castă și curajoasă între doi tineri

[1] „Și cînd soarele, împlinindu-și drumul, /Munca mi-o încheia o dată cu încheierea zilei, /Îmi găseam căminul încununat de-al meu neam..."

https://biblioteca-digitala.ro

provenind din familii ce se dușmănesc între ele de moarte; versuri puternice, cu reflecții asupra vieții și morții amintind de monologul shakespearian:

O mort! que tardes-tu, que ne viens-tu dissoudre
Cette inutile chair en sa première poudre?[1]

Rămîne însă de văzut dacă aceste accente shakespeariene nu sînt mai degrabă reflexe sporadice dintr-o ambianță pe care scriitorul a cunoscut-o. De altminteri, era greu ca teatrul lui Shakespeare să-și găsească în Franța un climat favorabil: în 1608, data cînd Schélandre își publica prima sa dramă, dominau imitația clasicilor și influența italiană; în 1628, anul în care apărea *Tyr et Sidon*, premisele pentru drama clasică franceză erau puse.

Ediția din 1628 ne interesează și prin prefața ei. Autorul, François Ogier, omagiază pe poet pentru faptul de a nu se fi lăsat stăpînit de „regulile" clasice. Literatura anticilor este grandioasă; dar a o imita în mod servil ar însemna ca poeții de azi să rămînă pe făgașe vechi, fără putința de a găsi sensuri și căi de inspirație compatibile cu epoca lor. Această literatură ne poate folosi numai dacă am extrage din ea ceea ce convine epocii noastre, ceea ce ar putea să corespundă spiritului național. Faptul nu înseamnă desconsiderare față de opere care au primit aprobarea timpurilor; dimpotrivă, poate fi dovadă de respect și înțelegere. „Nu trebuie să ne legăm în așa fel de metodele la care au ținut cei vechi și de arta pe care ei au întocmit-o, încît să ne lăsăm conduși ca niște orbi; ce trebuie, e să examinăm și să considerăm aceste metode prin împrejurările de loc și de timp în care au fost scrise, prin raportări la persoanele pentru care au fost compuse, adăugînd sau proporționînd, pentru trebuința aceasta, ceea ce a destăinuit Aristotel."

Găsim în prefața amintită și judecăți instructive cu privire la amestecul de tragic și comic. A ignora acest amestec ar însemna a nesocoti aspecte inerente ale vieții și ale umanității: „...ar fi să se treacă peste anume condiții din viața oamenilor, ale căror zile și ceasuri sînt adesea întretăiate de rîsete și lacrimi, de mulțumire și suferințe, după cum se află în joc o soartă bună sau rea..."

Prefața lui Ogier anunță și prefigurează idei din prefața la *Cromwell*, manifestul din 1827 al mișcării romantice.

7. Jean de Mairet

Spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi, Jean de Mairet (1604—1686) s-a dedicat exclusiv creației dramatice. Prima lui piesă, *Chryséide et Arimand*, tragicomedie inspirată din *Astrée*, era doar o lucrare de primă tinerețe. Un an mai tîrziu (1626), a urmat *La Sylvie*: o pastorală fără satiri, fără recunoașteri, fără o seamă de elemente din tradiția genului, în schimb cu motive din toate celelalte genuri. Se confirma astfel o tendință încă mai de mult vizibilă: dezagregarea pastoralei. În 1627 a dat la iveală *Silvanire ou la Morte-vive* (Silvanire sau moarta vie). Răspundea astfel unei dorințe comune a contelui Caramain și a cardinalului de la Vallette, doi mecenați

[1] „O, moarte! de ce întîrzii, de ce nu vii să prefaci/ Această carne netrebnică în țărîna ei de la început?"

https://biblioteca-digitala.ro

doritori să mențină pastorala în viață. Mairet nu a izbutit să traducă această intenție în faptă. Regăsim cadrul de pădure, scene cu satiri, iubiri care întîmpină piedici și răutăți omenești; dar toate acestea se petrec greoi, sînt cuprinse în acțiuni complicate, fără avînt romanesc și fără prospețimea farmecului tineresc.

Ediția din 1631 a lui *Silvanire*, ediție de lux, are în frunte o prefață solemnă, „*préface en forme de discours poétique*", în care autorul își înfățișează vederile asupra „regulilor". Citează — nu fără o anume naivitate — pe Aristotel, Horațiu și Donat. Subliniază însemnătatea și condiția superioară a poeziei (*l'excellence de la poésie*), enunță „părțile principale ale comediei" și proclamă „regulile poeziei dramatice" într-un stil oratoric. Cere o acțiune principală; acesteia trebuie să i se supună totul, întocmai ca „punctele de pe circumferința cercului". Reclamă condiția celor douăzeci și patru de ore și distribuirea acțiunii în cinci acte. Asupra celorlalte două unități, de loc și de acțiune, nu face mențiuni speciale. Oricum, propune ca problema „regulilor" să fie privită mai larg. Nu ascunde că aplicarea lor implică asprimi și dificultăți; recunoaște, de asemenea, că s-au scris și se pot scrie piese frumoase și fără aceste condiții. Știe că părerile lui îl pot pune în conflict cu Hôtel de Bourgogne; insistă totuși să se țină seama de prescripțiile dramatice ale anticilor, întrucît acestea pot reda mai bine veracitatea situațiilor. Din moment ce pot fi învinse, greutățile nu trebuie să ne sperie ori să ne dezarmeze.[1]

Les Galanteries du duc d'Ossonne (Galanteriile ducelui de Ossonne), jucată în 1632, nu are valoare în sine. O reținem totuși, în măsura în care putem desluși în ea un început de revenire a comediei în repertoriul francez. Subiectul, în bună parte licențios, e luat de la spanioli; se distribuie în scene construite cu stîngăcie; intriga e confuză și neverosimilă; părțile amuzante alternează artificios cu momente de pompă, îmbrăcate într-un limbaj prezumțios și alambicat. Contează însă acele amestecuri de trăsături și genuri trădînd un fenomen în prelucrare: elemente de farsă care devin mai puțin burlești, elemente de pastorală care își corectează idilismul lor convențional, elemente de tragicomedie care își asociază note mai potolite de viață burgheză și spirit familial.

În *Virginie* (1633), Mairet își propune să reia firul „regulilor". Încercarea și de astă dată a rămas hibridă: o piesă stufoasă, acumulînd o seamă de aventuri extraordinare, punînd față în față personaje vădit contradictorii: doi frați care se recunosc la capătul unui lung șir de intrigi, „glasul sîngelui"

[1] Discuția asupra „regulilor" stăruia în aer. O aflăm în multe studii, prefețe, mici tratate de poetică, programe ale vremii. Cităm din acestea:

Prefețele la *Amaranthe* de Gombauld (1628), la *Filis de Scire* de Pichon (1630) și *L'esprit fort* de Clavaret (1629 ori 1630) cer să se observe „unitatea zilei".

Jean Chapelain (1595—1674), adresîndu-se lui Godeau (1630), se oprește asupra unității de timp cu mai multă stricteță decît Mairet; în schimb, nu conclude nimic cu privire la celelalte două unități.

Lucrarea unui autor rămas anonim, *Traité de la disposition du poème dramatique* (Tratat despre întocmirea poemului dramatic), publicat în 1637, dar redactat probabil cîțiva ani mai înainte, reclamă revenirea la vechile libertăți și în această privință face elogiul sistemului practicat de Hardy.

Întîlnim și opinii eclectice — de exemplu, cele exprimate în 1632 de Rayssiguier — înțelegînd să dea cîștig de cauză atît publicului doct, cu exigențele lui sistematice, cît și publicului popular, cu nevoia lui de mișcare și varietate.

https://biblioteca-digitala.ro

care se conjugă cu „degetul lui Dumnezeu", suflete pure trebuind să înfrunte adversităţi necruţătoare, virtutea care pînă în cele din urmă învinge calomnia, toate acestea într-o atmosferă generală de melodramă naivă şi premeditată. Istoria literară îi acordă totuşi un loc caracteristic: este prima tragicomedie care a încercat să se supună unităţilor clasice.

Ajungem la *Sophonisbe* (1634), capodopera lui Mairet. Subiectul — după cum ştim — a ispitit pe mulţi autori dramatici în perioada Renaşterii. După aceştia vor veni Corneille, Lagrange, Voltaire. Ne putem da explicaţia faptului: subiect cuprinzător, situaţii palpitante, prilej de explorare a unor sentimente umane majore, dificultăţi de natură să incite temeritatea scriitorilor şi să le pună la încercare abilitatea de constructori dramatici, posibilităţi de a aduce contribuţii ale imaginaţiei poetice într-un fond istoric cunoscut. Mairet, mai fericit inspirat decît în tot restul operei sale, a pus accentul pe fapte menite să intereseze pe spectatori, să le pună sensibilitatea în mişcare. Într-un timp scurt, o singură zi, se înlănţuiesc, se precipită, se concentrează fapte grave, emoţionante, punînd în cauză destine şi drame ale existenţei. În această zi, Sophonisbe devine soţia a doi bărbaţi, trece prin frămîntări sufleteşti dureroase, îşi dă moartea cu măreţie; Massinissa o întîlneşte pe fiica lui Hasdrubal, se îndrăgosteşte de ea, încheie căsătoria; Syphax descoperă trădarea soţiei sale, izbucneşte într-o scenă cumplită de gelozie, pleacă în luptă, cade. Puterea Romei, cu orgoliile ei mergînd pînă la absurd şi inumanitate, are ceva din implacabilitatea destinului. Pe un fond politic, poetul a construit o dramă a iubirii. Eroii ne cîştigă moralmente; ne impun, întrucît prin lupta lor vor să-şi salveze nu viaţa, ci dragostea.

Drama scrisă de Mairet, fără a constitui o capodoperă, este totuşi remarcabilă. Doctrina franceză o consideră drept prima tragedie clasică, în sensul strict al cuvîntului. Mai mult decît în orice altă producţie dramatică a vremii apar în ea detaşări de formele romaneşti ale tragicomediei, conturîndu-se liniile clasice.

Mairet introduce în faptele istoriei construcţii personale. Îşi justifică iniţiativa, invocînd autoritatea lui Aristotel. Faptul că pune iubirea în centrul unei acţiuni care istoricește avea altă semnificaţie este un drept al artistului creator; în ce priveşte felul cum pe alocuri transformă iubirea în galanterie, se pot face obiecţii. Cît despre Sophonisbe, nu ajungem să ne dăm seama cu certitudine dacă este victimă a pasiunilor sau a unor împrejurări exterioare, în speţă căsătoria ei convenţională cu un om pentru care nu simte nimic.

Sentimentele au nobleţe şi măreţie. Expresia prin care ne sînt comunicate foloseşte cadenţe de oratoriu şi accente încărcate de fervoare. Frazele răsună sentenţios, cu avertizări morale şi chemări severe la ordine. Regelui numid, plin de orgoliul puterii, gata să spargă orice tablă de valori, Lelius îi răspunde stăpîn pe sine, cu starea de spirit a celui hotărît să meargă cu abnegaţia lui pînă la capăt:

Cruels, qui, sous le nom de la chose publique,
Usez impunément d'un pouvoir tyrannique,

https://biblioteca-digitala.ro

Et qui, pour témoigner que tout vous est permis,
Traitez vos alliés comme vos ennemis.[1]

(ACTUL V, SC. 2)

Cîteodată, prin anume intervenţii de tip familiar, chiar şi cu o undă comică în ele, s-ar părea că poetul se abate de la linia gravă şi susţinută. Syphax a surprins o scrisoare de dragoste către Massinissa; în explicaţia ce urmează, cuvintele pe care le aruncă Sophonisbei trădează mai degrabă un personaj de comedie, nu sînt ale unui rege tragic. Totuşi putem spune cu siguranţă că Mairet nu a urmărit să producă efecte comice; e vorba de prelungiri inerente, supravieţuiri greu de redus de la început, dintr-o practică înrădăcinată în deprinderile actorilor şi în gustul publicului.

Mairet nu observă cu stricteţe decît unitatea de timp. Pe celelalte două le-a tratat cu mai puţină rigoare. Decorul era unul singur; însă el trebuia în aşa fel întocmit, încît printr-un dispozitiv de perdele să mute acţiunea în mai multe locuri: camera reginei, săli în palatul regal, cîmpul de luptă de la Cyrtha.

Piesa a fost primită de publicul vremii în mod răsunător. Aflăm din mărturia poetului: „A scos suspine din cele mai mari inimi şi lacrimi din cei mai frumoşi ochi ai Franţei". Un timp, a polarizat o deosebită atenţie literară. Au urmat imitatori, mai mult sau mai puţin fericiţi: Rotrou cu *Hercule mourant* (Hercule murind, 1634), Benserade cu *La Mort d'Achille* (1634) şi *Cléopâtre* (1655), La Calprenède cu *Mithridate* (1635), La Pinelière cu *Hippolyte* (1635), Tristan l'Hermite cu *Mariamne* (1636).

Deşi operă de tinereţe — poetul nu avea decît douăzeci şi cinci de ani cînd a scris-o — *Sophonisbe* înseamnă o piatră de temelie. Prin ea se deschidea drumul tragediei clasice. Din nefericire, autorul nu a mers mai departe. A creat în tinereţe, cu facilitatea vîrstei şi cu sclipirea unui talent remarcabil. În anii de maturitate nu a mai dispus de perseverenţa, adîncirea şi metoda care să-i constituie şi să-i asigure o evoluţie. Ultimele lui piese — *Marc-Antoine ou la Cléopâtre* (1635), *Le Grand et dernier Solyman ou la mort de Mustaphe* (1637), *L'Illustre corsaire* (1638), *Roland furieux* (1638), *Athénaïs* (1640), *Sidonie* (1640) — nu prezintă importanţă. De fiecare dată, Mairet lăsa a se înţelege că s-a blazat, că arta îi devenise o simplă îndeletnicire, că facilitatea lui proverbială îl trăda. Cu o uşurinţă regretabilă a redevenit tributar acelui spirit de tragicomedie căruia nu de mult i se împotrivise.

8. În ajun de eră nouă

Ne aflăm în preajma anului 1637 cînd, o dată cu premiera *Cid*-ului, teatrul francez avea să păşească definitiv pe făgaşul lui clasic. Nimic nu este încă foarte limpede; totul însă pare pregătit. Se aşteaptă ca dintr-o clipă într-alta să se ivească o lumină; mai precis: un fapt epocal, în stare ca în confuzia vremii să aducă ordine.

[1] Sălbatici, care, pretextînd că slujiţi cetatea,/ Vă însuşiţi nepedepsiţi o putere tiranică, / Şi care, pentru a dovedi că totul vă este îngăduit, / Vă purtaţi cu aliaţii ca şi cu duşmanii.

https://biblioteca-digitala.ro

Ambianța generală e complexă. Nu întîlnim în ea eliminări totale de genuri, ci mai degrabă întrepătrunderi, contextualități și configurări funcționale. Evul Mediu nu murise de tot; regăsim elemente din el în tragicomedii și în începuturile noii comedii. Spiritul Renașterii continua victorios; dar nu sub forma unor reveniri la cei vechi, ci prin prelucrări proprii în care aceștia să fie doar modelele directoare. Nici un gen, din cîte marcaseră o tradiție, nu e stins cu desăvîrșire; e limpede însă că puterea conducătoare va reveni celor două genuri clasice: tragedia și comedia. Nu existau posibilități ca autorii principali din epocă — Hardy, Théophile, Racan, Mairet — să ajungă cu adevărat mari; s-a putut însă ca ei să dezvolte activități prodigioase, să impună teatrul în mentalitatea epocii, să mobilizeze asupra fenomenului dramatic o întreagă convergență contemporană, să intuiască într-un vălmășag de forme și mișcări linii precise de evoluție. Aparent, părți întregi din manifestarea acestora s-au petrecut empiric, dezorganizat, sub puterea unor inspirații ori împrejurări de moment; în realitate, sforțările lor s-au dovedit utile, s-au integrat în rezultate active. Hardy nu s-a bucurat de prețuire din partea novatorilor; însă publicul de teatru i-a rămas credincios și fecunditatea lui prodigioasă a marcat pînă la ieșirea din criză un interegn salutar. Luat în sine, lirismul lui Théophile și al lui Racan putea să pară desuet; nu e însă mai puțin adevărat că prin macerările epocii anume semne și elemente din el aveau să contribuie la modulațiile și strălucirea poeziei clasice.

Se dau încă lupte; se presimte însă de partea cui va fi victoria. Partizanii și adversarii „regulilor", *les réguliers* și *les irréguliers*, își stau față în față. Totuși, se simte că primii au cîștigat partida; opinia cultivată a vremii e de partea lor. Încă din 1625, noul public începuse să-și precizeze gusturile, să-și definească anumite poziții. Nevoia de ordine și de cultură e mai accentuată. O dată cu acestea sporește și exigența critică. Ideea că frumosul nu poate apărea dintr-o dată, ci trebuie cucerit prin voință și sistem, își face drum. Teatrul trebuie să răspundă unor chemări multiple. Este mijloc de divertisment, dar deopotrivă trebuie să devină și factor de civilizație, mijlocitor de superioritate intelectuală. Farsa era doar joc; tragicomedia aluneca în unghiuri moarte; trebuia ca acum să se tindă spre un teatru grav, tribună de idei, purtător de cuvînt al marilor preocupări și aspirații umane. Tragedia, cea dintîi, era indicată să răspundă acestor condiții; comedia avea de urmat o cale asemănătoare. În această contextură, „regulile" își căpătau un rost și o semnificație aparte. Reprezentau nu un didacticism pedant, născut din mode savante sau dintr-un cult necondiționat al clasicilor, ci un program de lucru, avînd ca scop salvarea și înnobilarea creației dramatice. Instituirea lor nu s-a făcut intempestiv ori autoritar, ci printr-un proces îndelung, cu trepte intelectuale și motivări estetice de fundament. Noul public, doritor ca literatura vremii să exprime năzuințele lui spirituale, avea să primească ideea lor cu interes și convingere.

Pășim într-o nouă eră; teatrul clasic francez începe.

https://biblioteca-digitala.ro

CLASICISMUL FRANCEZ (IV)

CORNEILLE

1. Date biografice

Viața lui Pierre Corneille nu prezintă nimic ieșit din comun. S-a născut la Rouen, în ziua de 6 iunie 1606. Aparținea unei vechi familii burgheze, din așa-numita „*noblesse de robe*", cu așezări statornice în Haute-Normandie, cu tradiții și cu un pronunțat sentiment al importanței ei sociale. Părinții lui erau oameni respectați, ținînd la prestigiul și blazonul lor moral, într-o formă pe cît de simplă și de egală în aparență, pe atît de susținută și de orgolioasă în fond.

Între 1615 și 1622 a urmat la iezuiți. Pentru formația lui spirituală aveau să fie ani hotărîtori. Își va aminti de ei întotdeauna, cu pietate și recunoștință. Dintre premiile dobîndite, unul l-a impresionat îndeosebi: cel de la retorică, pentru traducerea în versuri franceze a unui fragment din *Pharsalia* lui Lucan. În 1624, pe baza studiilor lui de drept, e primit ca avocat al Parlamentului din Rouen. Se pare însă că nu era de loc un orator și că pledoaria nu-l interesa. În 1628 cumpără două sarcini de magistrat: „avocat al regelui" la sediul apelor și al pădurilor și la amiralitatea Franței. Avea să rămînă în aceste sarcini pînă la 1650, cînd va renunța la ele de bunăvoie.

A debutat ca autor dramatic în 1629 cu *Mélite*, o comedie modestă, scrisă în împrejurări lirice de ordin personal. Succesul obținut i-a dat imboldul să continue. În 1635, o piatră de încercare: reprezentarea tragediei *Médée*. A făcut parte din grupul celor cinci (împreună cu l'Estoile, Colletet, Rotrou, Boisrobert), mica brigadă de poeți instituită de Richelieu, cu scopul de a traduce în practică planul de creație dramatică întocmit de acesta[1]. Premiera *Cid*-ului, în 1636, îi aduce gloria. Din această clipă va începe să cunoască rivalitatea mai multor scriitori și oameni de litere, favoriți ai vremii, mulți din ei incitați de către însuși Richelieu. La intervale relativ scurte va da la iveală noi capodopere: *Horace* (1640), *Cinna* (1641), *Polyeucte* (1643). În 1647 este ales membru al Academiei Franceze, după ce în prealabil suferise două eșecuri.

[1] Voltaire relatează că poetul se supunea cu greu condițiilor puse de pretențiile de dramaturg și de doctrinar ale cardinalului. Între anii 1637 și 1638, Corneille a părăsit grupul din cauză că nu voia să adere la concepția unei poezii „spiritualizate", lipsite de energie, de coardă interioară și de expresie dinamică.

https://biblioteca-digitala.ro

În 1652, din cauza insuccesului suferit cu *Pertharite*, Corneille părăsește teatrul. Își pune la punct o ediție de *Opere* pe care o va însoți de „examene" și „discursuri". Străbate ani grei; i se anunță o bătrînețe puțin fericită. Reia scrisul pentru scenă în 1658, la îndemnul supraintendentului Fouquet. Succesul repurtat de *Oedipe* dă impresia că steaua lui s-ar fi reaprins. Faptul însă era numai trecător. Alți autori — Quinault, Racine — sînt mai în atenția și simpatia publicului. Vor urma și alte insuccese din ce în ce mai descurajatoare pentru poet. În 1674, după *Suréna*, are loc retragerea definitivă.

Poetul luptă cu mari amărăciuni de familie; se zbate cu lipsuri materiale. Piesele de teatru, chiar cele de succes, nu-i aduceau beneficii. Este o epocă în care poeții nu puteau trăi doar din produsul scrisului lor. Surse mai sigure puteau să fie doar pensia de la rege sau de la Richelieu, patronajul diferiților demnitari și aristocrați, piesele mici de agrement monden și dedicațiile. Corneille, care toată viața lui a rămas cu anume trăsături de provincial, nu avea spiritul făcut pentru asemenea piese și dedicații, cu atît mai puțin pentru o domesticitate seniorială sau alta. Stîngăciile lui conțineau în ele un amestec complex, greu de caracterizat, de orgoliu și modestie, de timiditate și independență.

Moartea lui, săvîrșită în 1684, a trecut aproape neobservată.

2. Omul

Viața lui Corneille este lineară. Începînd din 1629, data debutului său dramatic, ea se confundă cu succesiunea operelor. Omul însă este complex. Creația lui nu reflectă evenimente ieșite din comun, la care poetul să fi participat cu răsunet; în schimb ne dezvăluie tot timpul o conștiință puternică, un mare sentiment de sine, o psihologie de căutător și de păzitor al valorilor, un pasionat al ideii militante.

În colegiul iezuit, în prima sa etapă de instrucție, se dovedise un elev stăruitor, laborios, perspicace. Ca avocat nu a strălucit; bănuim că nici nu s-a străduit să strălucească. Trebuie să admitem însă că formația lui juridică i-a dat o structură intelectuală sigură și o metodă de gîndire statornică, trăsături pe care le vom găsi în toate actele și construcțiile sale. A adus în teatrul său, din această formație: aplecarea spre elocință, forța de argumentare, nota de robustețe, stilul oratoric. Fizicește era un om bine făcut, cu trăsături marcate, exprimînd siguranță și vitalitate; totuși, înfățișarea lui nu lăsa să transpară adevărata întindere și calitate a spiritului său. Anume manifestări și preferințe din tinerețe ni-l arată altfel decît avea să devină mai tîrziu. Frecventa societatea bună din Rouen; aspira, parcă, să-i obțină sufragiile. Ținea să fie acceptat în societatea femeilor și să i se admire succesul social. Resimțea, nu fără amărăciune, deosebirea de avere față de unii tineri pe care îi întîlnea în această societate. Îi plăcea cîteodată să schițeze și gesturi libertine, știind bine în ce măsură acestea puteau să irite sau chiar să scandalizeze pe burghezii din jurul său.

Dar toate acestea exprimau numai puțin din fondul său adevărat; erau mai mult o frondă a tinereții, o căutare și, mai ales, un fel de a-și înfrînge ori a-și masca o timiditate înnăscută.

https://biblioteca-digitala.ro

A cunoscut scriitori, oameni de teatru, formaţii actoriceşti; nu se complăcea totuşi, fie în lumea boemă în care Hardy şi Molière se simţeau ca la ei acasă, fie în acea rafinată şi încărcată de fervoarea vieţii mondene, ce va conveni în atît de largă măsură firii artistice a lui Racine.

Ca mod general de viaţă, a rămas întotdeauna un burghez onest, cu urme provinciale, bun tată de familie, preocupat de griji materiale. Se spune că ar fi fost şi zgîrcit, ahtiat de bani. Moralmente însă privea departe. Trăia o beţie austeră a înălţimilor. Preţuia pasiunile în măsura în care acestea puteau să pună în mişcare viaţa. Mergea pînă la a da voinţei şi un înţeles în sine, ca valoare pură; în orice caz, o socotea drept condiţie fundamentală pentru ca actul omenesc să-şi capete funcţiunea şi demnitatea lui suverană. Normandia, provincia căreia îi aparţinea, îi transmisese o asprime de caracter asemănătoare cu aceea pe care la rîndul său avea s-o transmită personajelor sale. Ne putem explica astfel o parte din aplecările lui caracteristice: pentru tragediile lui Seneca, pentru subiecte din istoria latină, pentru retorica romană, pentru emfaza spaniolă.

Rareori în unitatea unei personalităţi s-au putut întîlni atîtea contraste. Corneille părea un om greoi, timid, monocord în bonomia lui; nu avea discursivitate; rostea versurile defectuos; nu stăpînea meşteşugul conversaţiei; comunicările lui orale erau lipsite de accent şi de culoare. În procesul creaţiei însă devenea altul. Imaginaţia îi alerga pe spaţii mari, atingea culmi romaneşti, putea să celebreze mai bine decît oricare altul gloria, inventa acţiuni îndrăzneţe, ştia să construiască apologetic viaţa. Era sărac; cîteodată chiar s-a aflat în situaţia de a primi ofrande umilitoare; cu toate acestea, în gîndirea sa îşi păstra neştirbit un orgoliu superb de putere şi dominaţie. Atribuia eroilor săi dimensiuni supraumane, cerîndu-le ca la nevoie să strivească în ei sentimente scumpe şi să reducă la tăcere glasul elementar al sîngelui; făcea aceasta nu doar din spirit de program, ci în primul rînd sub tensiunea propriei lui sensibilităţi. Era în elementul său cînd putea să propage eroism, să devină un „profesor de energie", să prelungească ecourile faptei individuale în largi sfere umanitare. În tinereţe, trecuse şi el prin unele saloane, se lăsase prins de anumite preţiozităţi ale vremii, se amestecase pînă la un punct în mişcările Frondei, simţise oarecare atracţie spre o literatură de sentimente şi de expresie rafinată; dar toate acestea nu erau decît căutări şi prospecţiuni în epocă, înainte de afirmarea definitivă a personalităţii sale. Ajuns şi în acest punct, Corneille avea să gîndească şi să proclame cu intransigenţă: condiţia de a fi om, ca şi condiţia fericirii adevărate, se află în putinţa noastră de a lupta cu noi înşine; dintre toate bunurile pe care ni le rezervă existenţa, cel mai de seamă este a ne păstra independenţa, nu în sensul de a nu asculta de nimeni şi de nimic, ci în acela de a merge cu afirmarea noastră pînă la limita superioară a ceea ce putem fi.

Putem vorbi şi de scăderi ale omului. Toate porneau de la orgoliul lui intransigent. În lupta şi polemicile deschise în jurul *Cid*-ului, numeroase aspecte vor face din Corneille o victimă, un nedreptăţit; nu e însă mai puţin adevărat că uneori el este acela care a dat tonul violenţelor, al atacurilor personale ori al diatribei nestăpînite.

S-a zugrăvit pe sine cu justeţe; totodată şi cu o notă de umor, ascunzînd însă în ea prezumţie şi o modestie oarecum afectată. Îşi cunoştea stîngăciile

https://biblioteca-digitala.ro

ca om de societate. Admitea că are pană „fecundă", gura însă îi părea „sterilă". Ca să se facă ascultat, trebuia să vorbească „prin gura altuia".[1] Era un timid; ştia însă că are geniu, că îşi datoreşte totul în primul rînd lui însuşi, că din cochilia modestiei lui pot izbucni măreţii şi perspective.[2]

Viaţa nu l-a cruţat întotdeauna. A cunoscut din plin intriga şi ingratitudinea omenească. Dar, pe deasupra acestora, contemporanii l-au stimat, l-au şi înţeles, l-au onorat mesajul. Chintesenţa acestei onorări apare limpede în elogiul pe care i l-a rostit Racine sub cupola Academiei:

„...A adus pe scenă raţiunea, însoţind-o de toată pompa, de toate podoabele pe care limba i le putea pune la dispoziţie; a stabilit acorduri fericite între veridic şi miraculos. La drept vorbind, unde am mai putea găsi un poet care să întrunească atîtea mari însuşiri, atîtea înzestrări excelente: arta, forţa, judecata, spiritul?... Cîtă nobleţe, cîtă disciplină în subiecte! Cîtă vehemenţă în pasiuni! Cîtă gravitate în sentimente! Cîtă demnitate şi, în acelaşi timp, ce prodigioasă varietate de caractere! Pe cîţi regi, principi, eroi ai tuturor popoarelor nu ni i-a reprezentat aşa cum ar trebui să fie, întotdeauna egali cu ei înşişi, niciodată asemănîndu-se unii cu alţii! În toate acestea punea o măreţie a expresiei demnă de acei stăpîni ai lumii cărora le dădea viaţă; deopotrivă, ştia să şi coboare, pe registre ingenue şi delicate, pînă la simplitatea şi naivitatea graiului natural. E o latură în care, de asemenea, va rămîne neîntrecut..."

3. Sistemul dramatic

În creaţia dramatică a lui Corneille, forţa geniului propriu se întregeşte cu o egală elaborare programatică şi doctrinară. Avem dovada faptului în acele *Avis au lecteur*, *Discours* şi *Préfaces* pe care poetul le aşeza de regulă, cu grijă sistematică, în fruntea volumelor sale.

Ideile literare din tinereţe ale lui Corneille, în special cele privitoare la Antichitatea greco-latină, se aflau sub influenţa lui Saint-Amant. Acesta, considerînd că umanismul din Renaştere era în bună parte un proces de imitaţie, propunea ca dogmelor umaniste să li se substituie principiul raţionalist, singura sursă eternă, universală, de lumină şi adevăruri. Imaginaţia e necesară; i se cuvine dreptul de a se manifesta, dar nu oricum, ci numai în limitele pe care i le poate acorda o raţiune justă.

Corneille se declară partizanul celor vechi; nu însă în mod absolut, sub formă de servitute spirituală, ci avînd în vedere felul cum ei au deschis drumuri, au luminat o întindere vastă de posibilităţi, ne-au transmis o moştenire, ne pot învăţa ceva. Originalitatea este o condiţie a creaţiei. Corneille se preocupă ca în scrisul lui să fie el însuşi; refuză să semene ori să imite pe cineva. Oricît de frumoasă şi de adevărată ar fi o idee, din clipa în care există bănuiala că ar fi fost împrumutată de undeva, această idee îşi pierde valoarea.

---

[1] *„J'ai la plume féconde et la bouche stérile,/...Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui/ Que quand je me produis par la bouche d'autrui..." (Billet à Pelisson).*

[2] *„Je sais ce que je vaux et crois ce qu'on m'en dit.../ Je ne dois qu'à moi seul toute/ ma renommée..." (Excuse à Ariste).*

https://biblioteca-digitala.ro

La început, în lupta angajată între apărătorii tragicomediei și ai tragediei clasice, îl aflăm de partea celor dintîi. În comentariile din fruntea lui *Clitandre* (1632) precizează că a preferat să aducă producerea evenimentelor dramatice sub ochii spectatorilor, deci să dea prioritate acțiunii, decît să lase povestirea lor pe seama unor „lungi și plictisitoare recitări" ale diferiților emisari.

Aceste atitudini din tinerețe sînt caracteristice și pentru perioadele care vor urma. Corneille se va comporta ca un modern. Va pleda cu stăruință pentru libertate și originalitate: nu însă cu spirit de revoltă, cu situări în afara epocii și a societății sale, ci cu îndrăzneala legitimă pe care i-o dădea siguranța în ideile lui estetice. Entuziasmul lui avea întotdeauna și o notă rațională: adera la teoriile pe care le socotea eficace și prețuia inovația prin prisma aprobării deliberate.

Principalele puncte de doctrină literară i s-au limpezit cu timpul. Între *Cid* și *Horace* (1636-1640) s-a scurs o perioadă de tăcere, pe care Corneille a folosit-o pentru a medita asupra experienței lui dramatice de pînă atunci și asupra luptelor de opinii la care piesele sale dăduseră naștere. Rezultatele acestei meditări sînt consemnate în trei *Discursuri*: asupra *poemului dramatic*, asupra *tragediei* și asupra celor trei *unități*. Găsim în aceste scrieri cheia întregii lui concepții dramatice.

Preocuparea poetului se concentrează asupra tragediei. Aceasta presupune subiecte mari, emoționante, pentru ca în cuprinsul lor sufletele hotărîte să-și poată desfășura bravura. Drama eroilor trebuie să se înscrie într-una mai mare, a statului ori a cugetului omenesc în general. Măreția subiectelor implică o măreție egală a personajelor. Tragedia nu s-ar putea constitui cu suflete de mijloc. Fie în virtute, fie în viciu, sufletele pe care tragedia le pune în mișcare trebuie să aibă strălucire, să trezească admirație. Mai presus de orice, ceea ce poate asigura personajelor măreția lor tragică este voința; bineînțeles, nu o voință oarbă, absurdă, ci una determinată de rațiune, avînd de împlinit un scop înalt sau de apărat o datorie sacră.

Interesează, în sistemul dramatic gîndit și practicat de Corneille, atitudinea sa față de „reguli". Faptul comportă cîteva dezvoltări aparte. Multă vreme poetul oscilase. Faptul a durat pînă la *Horace*, cînd — făcînd amendă onorabilă — poetul avea să proclame utilitatea „regulilor", ca expresii ale unei rațiuni naturale. Prin aceasta fixa condiția tragediei de tip clasic. Se oprește cu strictețe asupra celei mai substanțiale și mai delicate dintre cele trei unități: unitatea de acțiune. Precizează că într-o tragedie pot apărea mai multe pericole, ca și într-o comedie mai multe obstacole sau puncte de intrigă; totul este ca acestea să se înlănțuiască strîns, derivînd cu necesitate unele din altele. Cere ca tot ce va trebui să se petreacă în cursul unei drame să poată fi prevăzut din primul moment; după propria-i expresie: „să-și aibă rădăcinile în primul act". S-a pretins cîteodată că totuși în această direcție Corneille nu ar fi izbutit să dea o definiție limpede și nici să fie consecvent postulărilor sale.[1]

[1] De exemplu, în *Cid*: Rodrigue se bate excesiv cu don Gomez, cu maurii, cu don Sancho, deci trece prin trei pericole, dar fără ca unul să decurgă „cu necesitate" din cel precedent; tot în *Cid*: venirea maurilor, în actul al II-lea, nu apare în prevederile posibile din primul act.

https://biblioteca-digitala.ro

Asupra unității de timp, Corneille procedează oarecum concesiv, cu un anume spirit de acomodare. Demonstrează că grecii nu țineau integral la aplicarea acestei unități. *Poetica* lui Aristotel, în capitolul al V-lea, o menționează într-un mod fugar, vag, putînd să dea naștere la interpretări diferite: „Tragedia se străduiește în general să se înscrie într-o rotire a soarelui și să n-o depășească prea mult, pe cînd epopeea este ilimitată în timp." Nu ar-areori, pentru a se respecta cu orice preț această „regulă", s-a ajuns la inadvertențe grave. Citează o situație din *Supliantele* lui Euripide: Teseu parcurge cîteva leghe cu armata sa, dă lupte, cîștigă victoria și se întoarce la locul de plecare, toate acestea în răstimpul în care corul avea de rostit un pasaj de treizeci de versuri.

Concluzia lui Corneille îngăduie destulă libertate: „...Aș vrea ca durata acțiunii s-o las pe seama imaginației spectatorilor, și să nu determin vreodată timpul necesar, din moment ce subiectul nu ne-ar cere-o".

Unitatea de loc procură poetului prilejul de a evita încleștarea ei dogmatică printr-o cazuistică subtilă. Corneille consideră că „regula" nu apare propriu-zis, înfățișată formal, nici la Aristotel și nici la Horațiu. De aici deduce că această unitate nu a fost gîndită în mod expres, ci a reieșit prin consecință din unitatea de timp. I se va cuveni deci același regim.

În practica juridică se recurge la ceea ce numim ficțiuni de drept; putem admite, pentru motive similare, și ficțiuni de teatru. În ce ar consta acestea? Corneille răspunde, textual: „...un loc de teatru (ficțiunea scenică, n.n.) care nu ar fi nici apartamentul Cleopatrei, nici acela al Rodogunei în piesele cu același nume, nici acela al lui Phocas, al Leontinei ori al Pulcheriei în *Héraclius*, ci o sală din care s-ar desface diferite apartamente..." Reclamă pentru acestea din urmă și un privilegiu: „fiecare personaj, din cele care trebuie să vorbească pe scenă, să fie prezumat că vorbește în secret, ca și cum s-ar găsi în propria sa cameră..."

Corneille subliniază: cele două „reguli", de timp și de loc, au de scop să elimine din teatru anumite convenții; iată însă că pentru a le aplica e nevoie de alte convenții: acelea pe care le numește „ficțiuni de teatru". Se tinde totuși ca acestea din urmă să devină minime. Pe cît cu putință, e bine ca decalajul dintre durata acțiunii și durata reprezentației să se reducă. Faptul apărea ca o victorie a lui Aristotel; spiritul vremii cerea ca orice inițiativă de anvergură să se sprijine pe o autoritate clasică. Procesul însă era în bună parte de ordin local. Asistăm — dacă se poate spune așa — la o reformă realistă. Eliminarea convenției din teatru corespundea structurii raționale a spiritului francez. O reclama, fără îndoială, o doctrină de școală și de sublimări umaniste, dar deopotrivă și o necesitate intimă, ținînd de maturizarea geniului național și de afirmarea lui în forme proprii. Avem dovada în ceea ce va urma. De fapt, întreaga practică a teatrului clasic francez atestă diferența dintre realism și raționalism. În secolul următor, în contexte diferite dar cu înțeles asemănător, Lessing și Diderot vor aduce în această privință demonstrații peremptorii. Aplicarea „regulilor", pe deasupra atîtor situații dificile și ilogisme inerente, va impune un nou primat al tragediei, va întreține un mare sentiment al construcției și al armoniei severe, va crea un climat de rigori și de concentrare propriu pentru studiul de sentimente și caractere.

Corneille, în evoluția sa, a rămas credincios principiilor din tinerețe. Le-a adîncit, s-a străduit să le înțeleagă limitele, s-a întrebat asupra raporturilor lor

https://biblioteca-digitala.ro

posibile cu realitatea, a ţinut să le dea adevăr şi simplitate. Le-a imprimat o linie severă, adesea solemnă, dar fără artificii şi pedanterie. Rigoarea lui are meritul de a nu fi scolastică; în dosul ei pulsează, cu viziune justă şi cu hotărîre, idei de libertate şi de creaţie originală. Era un spirit activ, energic, novator, menit să propage în jurul său lumini şi sufluri regeneratoare.

Asupra unor puncte din acest sistem se pot ridica obiecţiuni generale.

Ne gîndim, în primul rînd, la voinţa personajelor. Corneille o concepe ca pe o trăsătură implacabilă şi neschimbătoare. Rămîne tot timpul în forma ei de la început. Nu ia seama la obstacole, nu le prevede, nu le implică în calculul lucrurilor; cînd totuşi acestea apar, singura soluţie este să le înfrunte. De aici, fatalitatea deznodămintelor extreme: eşecul sau victoria. Celelalte posibilităţi — valori de mijloc, compromisuri utile — se elimină, ca şi cum nu ar intra în registrele vieţii.

Ne referim, mai departe, la condiţia ca subiectele să aibă măreţii extraordinare şi ca eroii să triumfe asupra unor împrejurări ieşite din comun. E drept, Corneille recomandă stăruitor ca legenda sau faptul istoric întrebuinţat să exprime veracitate. Chestiunea însă e delicată; există în ea demarcaţii greu de sesizat şi mai cu seamă greu de stăpînit. Nu este exclus ca din situaţii eroice să se alunece cu uşurinţă în situaţii monstruoase, confundîndu-se unele cu altele, proclamîndu-se drept virtuţi trăsături care în realitate erau poate mai mult revărsări brutale de energie, intolerante şi vanitoase în întreaga lor manifestare. Adesea — pînă şi în comentariile sale asupra *Cid*-ului — Corneille declara că acordă iubirii doar un rol secundar. Ce-l interesează nu e iubirea în sine, ci iubirea ca sursă de situaţii dramatice. S-a spus că în asemenea condiţii sentimentul ameninţa să devină rece, convenţional, de o artificialitate pe care arta să nu o mai poată acoperi. Chestiunea, în genere, nu e prea limpede. Corneille poetul dezminte oarecum pe doctrinar. În diferitele lui piese — comedii, tragicomedii, tragedii — iubirea e cîntată pe o gamă vastă, cu modulaţii variate. O găsim sub diferite ipostaze: gravă, patetică, religioasă, cavalerească, senzuală, raţională, şăgalnică, purtătoare de fericire şi de fatalităţi, cu implicaţii intime şi cu urmări în viaţa cetăţii, cu asprimi ale pasiunii totale şi cu nuanţele delicate ale galanteriei ori ale preţiozităţii. Ar fi cu putinţă, oare, ca în toate acestea poetul să fi procedat numai cu criteriul lui de sistem, iubirea ca generatoare de episoade şi de patos dramatic, nu şi cu o destăinuire lirică proprie?

Privit de departe, s-ar putea ca sistemul dramatic practicat de Corneille să pară dur. În realitate acest sistem e viu, uman, încărcat de respect faţă de toţi factorii şi toate elementele intrînd în constituirea şi funcţionarea fenomenelor dramatice: text, poezie, valori morale, mesaj, actor, public. În *Discours sur la poème dramatique* proclama: „Poezia dramatică are drept scop plăcerea spectatorului". Avea convingerea că rostul artei este să producă bucurie, înălţare, încîntări diferite, nu cu eliminarea artificiilor, dar în orice caz cu disimularea acestora.

4. Prima perioadă de creaţie

În cariera dramatică a lui Corneille vom distinge mai multe perioade. Prima se aşază între 1629 şi 1636, adică de la debutul poetului cu *Mélite* pînă la premiera răsunătoare a *Cid*-ului. Nota ei dominantă o constituie o succe-

https://biblioteca-digitala.ro

siune de comedii. De fapt, denumirea de „comedie", cel puţin deocamdată, este improprie. Nu avem de-a face cu studii şi zugrăviri de moravuri şi caractere, cum s-ar cere în esenţă comediei adevărate. Stăruie încă multe elemente difuze, fără vreo ierarhie anumită, din genuri curente pînă atunci, în special pastorale şi tragicomedii. Sîntem într-o fază doar de presimţiri, de creionări promiţătoare, de orizonturi începînd să se desfacă. Între speciile în cauză, deocamdată, deosebirile sînt doar de aparenţă: condiţia socială a personajelor (burghezi, aristocraţi, păstori ş.a.m.d.) ori deznodămîntul acţiunii (trist sau fericit); în ce priveşte condiţia intrinsecă — studiul de moravuri şi caractere, procesul sufletesc, problema de conştiinţă — aceasta e încă în stadiu de pregătire.

Sîntem într-o epocă în care de la societatea aristocratică începe să se treacă la una de lume. Moda saloanelor este în plină desfăşurare. Preţiozitatea îşi atrage din ce în ce mai multe sufragii literare. Conversaţia devine semn de bun-gust, de instrucţie, de joc inteligent în raporturile de societate. Se fac speculaţii delicate asupra sentimentelor; forma galantă, unind în ea acuitatea observaţiei cu graţia expresiei, pare la ordinea zilei. Iubirea este în centrul acestor exerciţii cu pretenţii de superioritate spirituală. E cîntată şi analizată într-un chip diletant, atribuindu-i-se deopotrivă şi toată fericirea şi toată suferinţa ce se pot încrucişa într-un suflet omenesc. Întîlnim, deopotrivă, fie desfăşurîndu-se paralel, fie întrepătrunzîndu-se cu acestea, manifestări mai accentuate, cu impulsiuni temperamentale, cu extravaganţe eroice, cu trăsături romaneşti şi accente de aventură, anunţînd oarecum izbucnirile apropiate ale Frondei.

Începuturile de dramaturg ale lui Corneille se situează în această ambianţă şi îi resimt influenţa.

Mélite ou les Fausses lettres (Mélite sau scrisorile false) a fost jucată întîia oară la Paris, în 1629, de Mondory. Primele trei reprezentaţii păreau că anunţă un eşec; publicul parizian, în genere conformist, era puţin dispus să încurajeze pe un autor tînăr şi necunoscut, venit din provincie. Însă, o dată cu a patra reprezentaţie, succesul a devenit notoriu. Corneille avea să mărturisească peste cîtăva vreme, în *Examen de Mélite*: „Acest succes a stabilit o nouă trupă de comedieni la Paris: a egalat tot ce fusese mai frumos pînă atunci şi m-a făcut cunoscut la curte."

Ideea acestei piese — după Fontenelle, nepotul poetului şi unul dintre primii săi biografi — îşi are originea într-o „mică aventură de galanterie". Eraste se destăinuie prietenului său Tircis, exaltînd calităţile iubitei sale, Mélite. Urmarea: aceasta se îndrăgosteşte de Tircis. Eraste încearcă să se răzbune, plăsmuind scrisori ale Mélitei către Philandre, cu gîndul ca acestea să ajungă sub ochii lui Tircis. De aici, peripeţii cu notă tragică: Tircis fuge disperat, anunţînd că se va sfîrşi; Mélite leşină şi este crezută moartă; Eraste înnebuneşte de remuşcare şi se vede prăbuşit în infern, unde îl împresoară Styxul, Caron, Parcele şi însuşi Pluton. În cele din urmă, doica Mélitei îi va reda luciditatea şi bunul-simţ.

Ce aducea nou această piesă? Prin ce anume publicul a simţit că în ea exista ceva aparte? De ce, în istoria teatrului francez, avea să marcheze o dată memorabilă?

Venea cu ceva proaspăt, autentic. Personajele — cel puţin o parte din ele — trăiesc. Nu aparţineau numai unor convenţii devenite stereotipe, ci

https://biblioteca-digitala.ro

rezultau şi din experienţa autorului, din întîlnirile lui cu oamenii. În felul de a vorbi al acestor personaje apărea un progres vizibil: de la limbajul buf, cu îndrăzneli licenţioase şi alunecări spre vulgaritate, se tindea acum la un limbaj ales, trebuind să exprime viaţă de societate, maniere elegante şi stil imprimat de aşa-numita „*jeunesse dorée*" a timpului, ca şi de ceea ce începea să se desemneze sub calificarea generală de „*honnêtes hommes*".

Clitandre ou l'Innocence délivrée (Clitandre sau inocenţa eliberată), în ordine cronologică a doua piesă scrisă de Corneille (1632), este o tragicomedie. Între timp, poetul fusese la Paris, cunoscuse oarecum aerul acestuia, intrase în legătură cu diferiţi scriitori la modă, se iniţiase în unele dezbateri literare la ordinea zilei. Îşi dădea seama în ce măsură tragicomedia se afla în gustul publicului. Înregistra actualitatea lui Hardy, pe atunci în plină desfăşurare. Nu s-a gîndit numaidecît să-l imite. Era însă în el o nevoie neîntreruptă de a fi prezent în opinia publică, de a-şi încerca în cît mai multe direcţii puterile, de a nu rămîne în afara vreuneia din formele dramatice în fiinţă.

Poetul se inspiră din mulţimea tragicomediilor contemporane. Pune în mişcare un întreg arsenal al genului: închisori, temniceri, curse întinse cu perfidie, travestiri, un singur om atacat de o ceată de spadasini, o fată tînără trebuind să se apere cu violenţă împotriva siluitorului, iubiri obişnuite alături de altele ciudate, tentative de ucidere, urmăriri, coincidenţe stranii, asasini mascaţi ş.a. Subiectul e stufos, complicat; autorului îi vor trebui nu mai puţin de opt pagini compacte pentru a reda „succint" argumentul piesei. Totul se petrece cu vervă şi exuberanţă; comentarii din epocă pretind că spectatorii urmăreau această succesiune uluitoare cu „respiraţia oprită". Corneille izbeşte cu putere; resimte atracţia gestului violent, a demonstraţiei patetice, a desfăşurării romaneşti. Racan şi Mairet se preocupaseră ca emoţia spectatorului să fie întreţinută prin impresii delicate, prin colorit sentimental; Corneille, dimpotrivă, aspiră să-l ţină pe spectator în tensiune, găsindu-şi astfel mai multe afinităţi cu Hardy decît cu ceilalţi. Piesa numără stîngăcii, e rău construită, e încărcată de sechelele unui gen fastidios, în realitate obosit, pe deasupra atîtor aparenţe contrarii. Simţim totuşi în ea o energie fecundă, sesizantă: e geniul poetului care începea să se manifeste.

Piesa respectă unitatea de timp. Corneille nu ajunsese încă la o concepţie sigură asupra „regulilor"; ţinea însă să meargă în acelaşi sens cu moda şi mai ales să realizeze performanţe poetice.

Totuşi, tragicomedia nu l-a interesat. De altminteri, şi succesul obţinut de *Clitandre* nu a fost decît mediocru. Corneille, cu intuiţia lui de teatru, simte că în epocă genul începea să fie depăşit. De aici, hotărîrea de a reveni la comedia de observaţie şi de moravuri, pe linia începută cu *Mélite*. Nu au trecut decît cîţiva ani de la debutul său; acum însă poetul pare maturizat, într-un fel chiar îmbătrînit. Nu mai este un tînăr exuberant, lăsîndu-şi fantezia să alerge în voie, dispus să cucerească inimi, complăcîndu-se în unele vanităţi mondene; a devenit mai sobru, mai selectiv, mai aplecat spre elaborările tăcerii, încercînd să pună puţină ordine în tumultul sentimentelor.

La Veuve ou le Traître puni[1] (Văduva sau trădătorul pedepsit) a urmat în 1633. Consta dintr-un imbroglio agreabil, clădit pe erorile unor confidenţe

[1] La multe piese ale lui Corneille întîlnim asemenea titluri duble, partea a doua alcătuind o explicaţie a celei dintîi. În ediţii ulterioare, subtitlurile vor fi suprimate: *Mélite*, *La Veuve*, *Clitandre* ş.a.m.d.

https://biblioteca-digitala.ro

mincinoase. Philiste, un tînăr capabil, e îndrăgostit de o văduvă, doamna Clarice. Alcidon, care aspiră și el la grațiile Claricei, simulează că-l interesează Doris, sora lui Philiste. Dar aceasta, cu finețea ei ascuțită, surprinde jocul perfid al falsului pretendent. Din acest punct încep noi peripeții și complicații. Apar încă doi tineri, Florange și Célidan. Acesta din urmă e un suflet brav, o natură loială. O salvează pe Clarice din ghearele răpitorilor ei și o readuce lui Philiste. Acesta din prietenie și recunoștință îi acordă mîna lui Doris. Alcidon rămîne dezonorat.

Constatăm progrese artistice în felul cum poetul izbutește să-și portretizeze personajele. Clarice e capabilă de un sentiment statornic, adevărat; pune în acesta ceva din gravitatea unei vieți care a încercat-o; știe să sufere; consimte să meargă pînă la limita îngăduită a decenței, din moment ce o face pentru bărbatul pe care îl iubește și pentru apărarea sentimentului lor. Doris e vie, ingenioasă, alternează nota blîndă cu cea necruțătoare, știe să-și manifeste atît disprețul cît și recunoștința, nu se teme de gesturi care ar putea să-i fie interpretate defavorabil, își urmărește planurile ei cinstite cu inteligență și curaj. Philiste ar putea să pară rece; în fond însă este o natură pasionată. Dragostea pe care o nutrește pentru Clarice e pură, pasionată; situează iubirea pe o treaptă înaltă, vecină cu abnegația; este gata să accepte iubirea pentru ea însăși, necerînd altceva decît să adore. Cu trăsături la fel de sigure este văzut și Alcidon, personajul de la un pol sufletesc opus. E un om care nu crede în nimic, străin de sentimentele calde ale vieții, lipsit de generozitate, incapabil de prietenie; e stăpînit totuși de o pasiune, pe care o urmează aproape pînă la capăt. Stăruie în minciună cu o dezinvoltură perfectă, spontană, ca și cum aceasta i-ar alcătui o a doua natură.

Adăugăm: tiradele, conversațiile, cuvintele și atitudinile îndrăgostiților, unele conflicte incipiente între iubire și rațiune, jocul de contrarietăți aparente (Philiste și Clarice se iubesc, fără ca totuși să și-o spună: Alcidon și Doris nu se iubesc, dar își fac declarații reciproce). Toate acestea sînt aspecte care conduceau spre un teatru psihologic și solicitau un public sensibil la speculații și analize.

La Galérie du Palais ou l'Amie rivale (Galeria palatului sau prietena rivală) reprezintă în arta comică a lui Corneille un pas în plus, ca pictură realistă de moravuri și situații, ca pitoresc, ca joc de sentimente și atitudini, anunțînd oarecum *marivaudage*-ul de mai tîrziu, și ca folosire a ironiei.

Célidée, pentru a-l pune la încercare pe Lysandre, simulează că nu l-ar iubi. Acesta, drept răzbunare, ține să pară îndrăgostit de Hippolyte. La rîndul ei, aceasta îl iubește pe Lysandre; are deci interes să complice și să prelungească jocul. Pînă la sfîrșit, lucrurile se vor limpezi: Lysandre și Célidée revin unul lîngă altul reconciliați; Hippolyte, și ea își va găsi viitorul în persoana lui Dorimant. Pe această canava se țes jocuri și peripeții variate: intrigi feminine, minciuni plănuite și conduse cu abilitate, scene de gelozie, sfaturi pe care partenerii și le dau cu perfidie, căderi în cursă ale credulilor naivi, rivali mergînd pînă la a trage săbiile unul împotriva celuilalt. Nota realistă este accentuată prin mișcarea din galeria Palatului de Justiție, prin aliniere de prăvălii — librării, mercerii, lenjerii — ca și prin diferite detalii de costum, limbaj și viață socială.

O inovație caracteristică: personajul doicii, frecvent în comediile din secolul al XVI-lea, este înlocuit cu fata în casă, în același timp și confidentă și

https://biblioteca-digitala.ro

însoţitoare *(la suivante)*. Dintr-o dată, piesa căpăta o lumină, o vivacitate în plus. În trupa lui Mondory fusese tradiţie ca rolul doicii să fie jucat de actori-bărbaţi şi ca atare să aibă caracter de farsă; în rolul însoţitoarei, dimpotrivă, trebuia să apară o actriţă tînără, simpatică, dispunînd de posibilităţi scenice variate. Comedia cîştiga, atît ca atmosferă generală cît şi ca imagine realistă.

Corneille continuă cu regularitate să scrie pentru scena comică. *La Suivante*, comedia dată la iveală în 1634, i-a fost primită în raport cu celelalte mai cu răceală. Dezvoltă o intrigă amoroasă în care înşelătoriile şi vicleniile („*les ruses et les fourbes*") întrec sentimentele. Seamănă ca subiect, şi mai ales ca ţesătură de complicaţii, cu celelalte. Un tată uită din zăpăceală să anunţe fiicei sale numele soţului pe care i l-a ales, îşi schimbă apoi hotărîrea, dar şi de astă dată fără a indica numele noului favorit. În confuzia astfel creată intervine acţiunea unui intrigant. Dar din lipsă de energie acesta nu o va duce pînă la capăt. Numeroase incidente şi situaţii neprevăzute, prea multe şi complicate pentru a le rezuma aici, vor alimenta pînă la sfîrşitul piesei un *quiproquo* mai mult obositor decît amuzant.

Un personaj, în această comedie, merită totuşi o atenţie aparte: Amarante. Este însoţitoarea („*la suivante*") o fată de condiţie bună, dar înrăită prin împrejurările vieţii care au silit-o să intre în slujba altora. Poetul nu o absolvă propriu-zis, iertîndu-i în totul neliniştile, curiozitatea şi gelozia capabile s-o împingă la minciună şi trădare. Lasă totuşi a se înţelege că trebuie să vedem în ea şi o victimă, parte din cauza ei însăşi, parte din cauza unor prejudecăţi vanitoase ale societăţii.

Din ce în ce mai mult, Corneille devine un poet „*régulier*". În legătură cu *La Suivante*, precizează: „...o acţiune principală, spre care să conducă toate celelalte... locul pe care se petrece acţiunea să aibă întinderea scenei;... timpul acţiunii să nu fie mai lung decît acela al reprezentaţiei;... toate scenele să se lege între ele". Găsim şi o regularitate aritmetică privind durata actelor: în *La Suivante*, fiecare act avea 340 de versuri.

E probabil că pe Corneille eşecul suferit cu *La Suivante* l-a afectat. Îl vom regăsi deci preocupat să descopere mereu ceva nou, să-şi perfecţioneze maniera. Comedia ce va urma, *La Place-Royale ou l'Amoureux extravagant* (Piaţa regală sau îndrăgostitul extravagant), confirmă aceasta.

Eroul, Alidor, este incapabil să-şi dea fericirea, pentru că insistă să se martirizeze singur. Este iubit, la rîndul lui o iubeşte pe Angélique. Are însă o înţelegere a lucrurilor care face din el un chinuit aproape maniac al libertăţii interioare şi un obsedat al refuzului prin voinţă. Se vrea martir al gloriei, al stăpînirii de sine, al puterii de renunţare, al rezistenţei faţă de el însuşi. În mod deliberat va stărui în a-şi distruge fericirea, oarecum şi pe aceea a lui Philis, femeia iubită.

Alidor oferă poetului putinţa unui adevărat studiu de caracter. Eroul se complace în extravaganţe pe cît de orgolioase, pe atît de ciudate. Nu a încetat nici o clipă de a o iubi pe Angélique; o cedează totuşi cu premeditare prietenului său, socotind aceasta drept dovadă că poate fi liber şi că prin voinţă se poate ridica deasupra sentimentului. Îi trece prin minte ipoteza căsniciei; se teme însă ca aceasta să nu pună stăpînire pe sufletul său, stingherindu-i libertatea. Are şi momente cînd s-ar părea că sensibilitatea lui s-a înduplecat; revine însă la unghiul lui obişnuit de gîndire, îşi reia plăcerea de a se şti

https://biblioteca-digitala.ro

suferind, își pune întrebări asupra iubirii, pentru ca în cele din urmă să se îndoiască de stabilitatea ei în mijlocul atîtor nestatornicii ale vieții.

Din subtitlul piesei, „îndrăgostitul extravagant", deducem că poetul era înclinat să-și judece personajul cu ironie și asprime. E de discutat însă dacă acesta era sentimentul său real. Într-adevăr, sacrificiul lui Alidor este derizoriu; există însă în el și o coardă, o susținere interioară dovedind forță de caracter și putere de perseverare. Începe să se configureze, oarecum, eroismul cornelian. Un eroism care deocamdată nu și-a găsit obiectul dar nu mai puțin hotărît să-l caute și să-i dea înțelesurile corespunzătoare.

Înregistrăm o dată cu treptele de maturizare dramatică ale poetului și transformări adecvate în psihologia publicului. Farsa, în trecut, îngăduia glume și persiflări pe seama instituțiilor, a virtuții, a limitelor morale, a decenței; comedia, acum, se anunță mai respectuoasă față de normele etice ale convieţuirii în societate. Corneille, cel dintîi, ilustrează faptul; în comediile lui găsim mincinoși, intriganți, geloși, rătăciți ca judecată și ca simțire sub puterea unei pasiuni sau alta, nu însă și imorali propriu-ziși, dușmani ai virtuților domestice, pledînd pentru adulter ori negînd instituția căsătoriei.

În 1635 Corneille dă la iveală prima lui tragedie: *Médée*. În epocă, genul începea să-și facă drum. Mairet și Rotrou, mai cu seamă aceștia, îi asiguraseră un anume relief. La Pinelière, către sfîrșitul anului 1634, scrisese în *Parnasse*: „Moda coturnului a revenit". Era o constatare; era totodată și presimțirea unui program. Opinia vremii primea faptul cu interes. *Hercule mourant* de Rotrou, *Sophonisbe* și *Marc-Antoine* de Mairet, *Hippolyte* și *La Mort de César* — toate întreţineau o efervescență spirituală, dădeau reprezentațiilor de teatru mai multă gravitate, obligau publicul la revizuiri semnificative în gusturile lui de pînă atunci.

Médée s-a jucat la teatrul du Marais, avînd în fruntea distribuției pe Mondory și Villiers. E întîia oară cînd Corneille recurgea la surse antice. Găsea în Seneca-tragicul modelul cel mai corespunzător tendințelor și trăsăturilor lui incipiente: stil strălucitor, sentențiozitate, cadență solemnă, ipostaziere eroică a situațiilor de viață.

Sîntem încă departe de adevărata limpezire a tragediei; contează însă că se anunță, că a început să se definească. La data aceasta, Corneille era încă atras de spectaculozitatea situațiilor și de atrocitatea lor exterioară. Nu putem vorbi, deocamdată, de o capodoperă; avem totuși de-a face cu o încercare interesantă, cuprinzînd în ea accente, inițiative și anunțări semnificative.

Jason, care în versiunea lui Seneca era o figură secundară, capătă acum o însemnătate egală cu aceea a Medeei; conflictul tragic sporește punînd astfel în cauză două voințe puternice, două cugete exacerbate. Medeea e privită oarecum diferit, atît în raport cu Euripide cît și cu Seneca: nu este mama, nici iubită, ci în primul rînd femeia stăpînită cu orgoliu sălbatic de dorințe răzbunătoare. Notăm, de asemenea: suprimarea corurilor, reducerea monologurilor ca număr și ca întindere, simplificarea intrigii. Se strecoară încă procedee de tragicomedie ori elemente scenografice din baletele de curte. De exemplu: otrăvirile la care recurge Medeea, eliberarea lui Teseu din temniță, înălțarea la cer a eroinei într-un car înaripat.

În evoluția lui Corneille, piesa marchează un moment caracteristic. Constatăm, accentuîndu-se, două tendințe care în curînd îi vor fi cît se poate de legitime; prima privind concepția eroului luptător, gata să braveze legile

https://biblioteca-digitala.ro

societăţii şi tablele comune de valori, alta privind stilul înalt, limbajul solemn, ideea adusă la stricteţea şi relieful maximei.

Piesa ce va urma, *L'Illusion comique* (Iluzia comică), reprezintă o reîntoarcere a poetului la genul comic, însă într-un spirit înnoit, cu deosebiri şi perfecţionări evidente faţă de ceea ce dăduse la iveală pînă atunci.

Clindor şi-a părăsit tatăl pentru a cutreiera lumea. Ca să afle ceva despre el, tatăl se adresează unui magician. Acesta, punîndu-şi în practică meşteşugul, îl va ajuta să vadă la distanţă. Îi trec astfel pe sub ochi aventurile celui plecat: valet în slujba unui lăudăros, concurent cu acesta la inima unei tinere nobile, aruncat în închisoare de tatăl acesteia, eliberat de o subretă, răpitor de metrese ale altora, mare senior, soţ infidel în căsnicie, victimă a unui soţ gelos. Îl vede apoi împărţind o sumă de bani cu mai mulţi. Tatăl, atunci, înţelege că fiul lui s-a făcut actor: certîndu-se cu familia, el a ştiut să-şi aleagă în lume o îndeletnicire frumoasă.

Recunoaştem în această construcţie mai multe influenţe. Personajul căpitanului Matamore — cu rodomontadele lui, unele ridicole amintind de soldatul fanfaron al lui Plaut, altele pătrunse de oarecare nobleţe şi linie cavalerească — e împrumutat din teatrul spaniol. Amintim apoi diferitele *Prologuri*, imitate după italieni şi jucate cu vervă de Bruscambille şi de alţi farsori în teatre şi pe estrade. Două piese din epocă, una a lui Gougenot, alta a lui Scudéry, purtau acelaşi titlu: *Comédie des Comédiens*.

Corneille s-a preocupat să scrie o piesă nouă, amuzantă. Ce interesează în ea, mai cu seamă, e intenţia lui de a pleda în favoarea teatrului şi a meseriei actoriceşti. Pînă la un punct era în joc şi propria-i cauză; bănuim că nu toţi contemporanii săi, cel puţin în societatea de la Rouen, vedeau cu ochi buni preferinţa pe care o dădea teatrului, lăsînd în umbră funcţiunile lui de magistrat. Însă, în mişcările vremii, autorii dramatici şi formaţiile actoriceşti dobîndeau din ce în ce mai multă notorietate. Destule puncte din piesa amintită ne lasă impresia că poetul vorbea nu doar cu glasul raţiunii, ci şi cu acela al inimii. Manifestă pentru viaţa aventuroasă şi boemă a actorului sentimente de simpatie şi de indulgenţă. Înalţă ideea teatrului pe un piedestal şi vorbeşte despre misiunea acestuia în mod apologetic. Cupletul de încheiere constituia de fapt un elogiu cu accente profetice şi programatice adus teatrului naţional francez:

...A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple et les plaisirs des grands...[1]

Perioada pe care am analizat-o mai sus anunţă aspecte esenţiale din ceea ce geniul lui Corneille va dezvolta de acum înainte. Comediile lui pregătesc

[1] ...Astăzi, e mare cinste-n teatru / Şi se arată-oricine al scenei idolatru; / O artă odinioară hulită pe nedrept / E îndrăgită astăzi de orice om deştept, / Vuieşte tot Parisul! provincia o-aşteaptă! / Chiar principii, spre teatru privirile-şi îndreaptă. / Poporul se desfată...

Traducere de C. Borănescu-Lahovary, în *Teatru* de Corneille, E.S.P.L.A., Buc., 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

drumul tragediilor. Ne referim mai cu seamă la două trăsături: sentimentul iubirii și voința.

Iubirea apare frecvent ca factor-cheie în desfășurarea conflictelor sufletești. Nu este forță oarbă, reieșită din adîncimi misterioase, dominată cu fatalitate de impulsuri senzoriale, ci mișcare a inimii trebuind să includă în ea tot atîtea date ale spiritului. Devine cu atît mai valabilă cînd se poate sprijini pe calități recunoscute și respectate. Sentimentul iubirii trebuie să se conjuge de aproape cu aspirația la perfecțiune. Presupune reguli de viață și de gîndire, trebuind înțelese și învățate. Datele și explorările sentimentului au nevoie de ajutorul rațiunii. Aceasta este calea prin care putem preveni nestatorniciile iubirii, așa încît să putem ajunge în fața ei cu suflet egal și sigur pe sine de *honnête homme*.

Voința, deopotrivă, e pusă puternic în lumină. În unire cu inteligența, ea poate da ființei umane un farmec stăruitor, justificînd și înălțînd continuu sentimentul iubirii. Nu e însă mai puțin adevărat că voința se poate substitui sentimentului, alungîndu-l sau punîndu-l în umbră, atribuindu-și astfel un scop în sine. Între personajele din comediile lui Corneille găsim și din acelea în care cultul voinței ajunge să se confunde cu unul al orgoliului. De aici, la personajele în cauză, anume atitudini de ironie, de prezumție, de distanță emfatică și disprețuitoare.

Corneille este încă tînăr. A început să-și însușească o experiență de dramaturg; e departe însă de-a o stăpîni cu adevărat. Venea adesea la Paris, unde cunoscuse relativ repede succese remarcabile și unde își formase cîteva prietenii literare. Continua totuși să-și păstreze unele asprimi de provincial; de fapt, le va avea toată viața. Psihologia lui reflectă în bună parte psihologia epocii cu nemulțumiri și conspirații împotriva lui Richelieu, cu urme încă neresorbite din războiul de treizeci de ani. Se va orienta spre tragedie. Dintre poeții greci, Eschil îi era aproape necunoscut. De Sofocle și Euripide se va apropia mai mult fără însă a-și constitui din opera lor pietre de hotar. Își va alege ca model suveran pe Seneca; spiritul încărcat de stoicism și de vibrație eroică din tragediile acestuia îl umplea de admirație.

Corneille, acum, se află într-un punct crucial al destinului său ca poet și dramaturg. Este momentul *Cid*-ului.

5. Cid-ul

4 ianuarie 1637. Zi de premieră, la teatrul du Marais din Paris. Freamăt intens; se presimte un eveniment mare, neobișnuit. Piața din fața clădirii e plină de atelajele persoanelor importante care au venit la spectacol. Lume variată: de la prinți de sînge regal pînă la public de rînd, femei elegante, scriitori, actori, oameni de lume ș.a. În distribuția piesei anunțate figurează două celebrități ale lumii actoricești: faimosul Mondory și domnișoara de Villiers, actrița pe care publicul o adoră. Sala nu este nici comodă, nici primitoare; o veche sală pentru jocuri de minge, prea lungă și prea îngustă, cu loji departe de scenă și cu galerii neîngăduind decît o viziune trunchiată, laterală. E ticsită. Elita ocupă lojile, unde femeile își arată toaletele și

https://biblioteca-digitala.ro

bijuteriile. La parter, în masă compactă, oameni stînd în picioare: cetăţeni de treabă, onorabili, înghesuindu-se lîngă alţii de comportare dubioasă.

Ce se va reprezenta? Mulţi, desigur, se aşteptau la încă o piesă de tipul celor cunoscute, de factură italiană sau spaniolă, cu salturi melodramatice de la tragic la comic, cu lovituri de teatru, cu peripeţii sîngeroase, cu aventuri romaneşti, cu iubiri contrazise de intrigi şi împrejurări adverse, cu trimiteri nedrepte la moarte, cu deznodăminte fericite şi fabuloase tocmai în momente în care totul părea mai pierdut, ş.a.m.d.

Şi cine era autorul? Unii îl cunoşteau, oarecum; mulţi însă nici pe departe. Nu era de faţă; de aici, şoapte, comentarii: „un provincial, care probabil din lipsă de bani fusese nevoit să stea acasă..."

Începe spectacolul. Viorile atacă uvertura. Laturile din dreapta şi din stînga scenei sînt garnisite cu alte rînduri de spectatori, pe scaune plătite special. Spaţiul rămas disponibil pentru jocul actorilor e restrîns la jumătate. Decorul e simplu de tot; cu alte prilejuri, la du Marais fuseseră văzute accesorii mai spectaculoase, maşini de scenă producătoare de efecte. Scena e luminată prin nişte lustre rudimentare; lămpile de seu, cu fitil, răspîndesc o dată cu flacăra lor îndoielnică un fum greu şi înăbuşitor.

Scenele se succed. Chimène împărtăşeşte Elvirei, confidenta sa, iubirea pentru Rodrigue; apariţia infantei imprimă căldură şi umanitate; versul „Speranţa cea mai dulce e-n disperarea mea!" face inimile să tresară; întîlnirea dintre conte şi Don Diègue dă începutul aşteptat al intrigii.

Publicul începe să fie cîştigat. E *altceva* decît convenţionalul de pînă atunci! Personajele, situaţiile, reflecţiile şi mişcările lor, sentimentele şi ideile puse în mişcare au mai mult adevăr, mai multă viaţă, mai multă putere de comunicare. Eroii au determinare proprie, nu mai sînt manevraţi dinafară, de o putere străină sau de judecăţi convenţionale.

Scena pălmuirii e ca o scînteie electrică; toţi în sală, o dată cu Don Diègue, resimt un reflex al apărării şi al onoarei. E mai mult decît teatru; este *viaţă!* Răsună, memorabil, versurile în care bătrînul insultat cere fiului său să-l răzbune: „Ia acest fier ce braţu-mi nu poate să-l mai poarte,/ Ţi-l dau să faci dreptate; să mori ori să dai moarte!" Un fior, acelaşi, străbate toate inimile. Monologul lui Rodrigue: „În contra cinstei mele iubirea mea-i pornită:/ A răzbuna un tată, şi-a pierde o iubită!" stîrneşte entuziasm, pune cugetele în mişcare.

Actul I s-a terminat într-o emoţie şi încordare generală. Se anunţă un triumf. Unii exultă; alţii nu ştiu ce să creadă; sînt printre ei şi sceptici, fie din modă, fie din invidie. Mai sînt încă patru acte. Vor putea să se menţină în acelaşi ritm? Pînă atunci, într-o sală de teatru din Paris, nu mai fusese niciodată atîta emoţie, atîta aşteptare înfrigurată. S-a născut oare ceva nou?

Desfăşurarea piesei merge ascendent. Cu fiecare scenă, adeziunea comună devine mai fermă. Rodrigue cere să moară de mîna iubitei sale, întrucît a ofensat-o; Chimène se adresează regelui, implorîndu-i dreptate: „Cer răzbunare, sire, şi-o cer nu pentru mine, /Ci pentru-a voastră slavă şi pentru-al vostru bine"[1]; Rodrigue relatează patetic lupta cu maurii: „...Văzînd că fără luptă sînt osîndiţi pierzării,/ Într-înşii se deşteaptă curajul despe-

[1] Citatele după traducerea lui St. O. Iosif.

https://biblioteca-digitala.ro

rării..."; Chimène, după ce o clipă fusese cutremurată de ştirea că Rodrigue ar fi căzut în luptă, îşi revine cu fericire: „...Prisosul bucuriei cînd vine din senin/Simţirile ne fură ca şi-un prisos de chin". Rodrigue pleacă din nou la luptă, ştiind că în preţul victoriei va fi şi iertarea Chimènei: „...De ochii ei departe oricît aş îndura,/Prea fericit sînt, sire, că pot măcar spera..." Toate acestea, rînd pe rînd, încîntau, stîrneau entuziasm, răscoleau pînă şi pe sceptici. Este clipa în care, ca printr-o descoperire unanimă, spontană, avea să se nască dictonul: *beau comme le Cid* („frumos ca *Cid-ul*").

Peste cîteva ceasuri, tot Parisul vorbea despre acest succes. Poetul intra deodată în atenţia generală a publicului francez. Reprezentaţiile ulterioare vor confirma de fiecare dată impresia de la premieră. Pe de o parte adeziunea continua să stîrnească valuri de admiraţie, dar pe de altă parte intrau în funcţiune invidiile profesionale, convenţionalismul academic, prejudecăţile criticii, culisele literare, rezistenţele rutinei. Lua naştere dezbatarea pe care istoria literară a Franţei o va denumi „*la querelle du Cid*".

Prin ce anume *Cid*-ul a putut să determine atîta interes şi atîta freamăt?

Corneille s-a inspirat pentru subiectul său dintr-o piesă a spaniolului Guillén de Castro, scrisă în 1621: *Las Mocedades del Cid* (Tinereţea Cidului). Într-un vast tablou de felul misterelor dramatice spaniole (*autos*), acesta transpunea legenda naţională a vitejiilor lui Rodrigo de Bivar, „*el cid campeador*". Erou spaniol din secolul al XI-lea, era întîiul braţ luptător împotriva maurilor pentru gloria regelui castilian. Teme asemănătoare, cu nota lor de romanesc spaniol, se găseau şi în alte scrieri ale vremii: *Le Prince Desguisé* de Scudéry, *Argésilas de Colchos* de Rotrou, *Adone* de Marinot; se aflau deci în gustul publicului şi în orientările curente ale teatrului melodramatic. Din opera scriitorului spaniol — vastă cronică dialogată — Corneille a reţinut un singur episod: dragostea lui Rodrigo şi căsătoria lui. S-a străduit să cuprindă acţiunea în regulile aristotelice. A simplificat mult acţiunea, lăsînd ca o seamă de aspecte exterioare — moartea contelui, lupta cu maurii, duelul dintre Rodrigo şi Don Sancho — să se petreacă în culise. Ce-l interesa îndeosebi era să pună în lumină evenimente sufleteşti şi fapte de conştiinţă, să creeze spaţiu moral pentru desfăşurarea acestora. Faptul este fundamental. Marile evenimente trebuie transferate înăuntrul conştiinţei. Nu o fatalitate putea să provoace deznodămîntul; acesta trebuia să rezulte din dezbateri intime şi din hotărîrile conştiinţei. Corneille a putut să pună bazele tragediei, în măsura în care a înţeles că nodul conflictului stă mai presus de orice în sufletul omenesc.

Cid-ul — dacă ţinem seama de finalul lui fericit — poate părea o tragicomedie. Însă adăugăm: o tragicomedie în climatul căreia respirăm un aer înnobilat. Personajele nu mai au stilul convenţional. Ne interesează prin ele însele mai mult decît prin aventura lor exterioară. Au voinţă, putere de reflecţie, bravură morală. Eroismul lor e autentic; pleacă din determinări sufleteşti profunde. Don Diègue întrupează onoarea castiliană; primeşte îmbătrînirea cu durere, pentru că aceasta nu-i mai îngăduie să mînuiască spada; resimte legea onoarei mai presus de orgoliu, cu un sentiment al datoriei. Don Gormas este viteaz în războaie; în mîndria sa vibrează deopotrivă şi un orgoliu al *conquistei*, cu palmaresul ei de strălucire. Don Fernand, regele, procedează cu sens, cu echitate, reeditînd parcă imaginea înţeleaptă

https://biblioteca-digitala.ro

a regalității lui Solomon; în spiritul său de moderație există cunoaștere de oameni și voință de justiție. Rodrigue e tînăr, frumos, curajos; poartă în inima sa patria; e însuflețit de sentimente mari; cîștigă sufragii în mod simplu, direct, prin linia dreaptă și neprefăcută a virtuților sale. Iar Chimène, castiliana mîndră, include în curajul ei bărbătesc tot atîta grație feminină, și în voința ei de răzbunare tot atîta afecțiune și generozitate.

Conflictul sufletesc e marcat prin situații tari, extraordinare, solicitînd în noi, o dată cu emoționarea caldă și pătrunzătoare, o egală putere de reflecție rece și implacabilă. Legea datoriei filiale și legea onoarei de castă obligă pe cei doi tineri care se iubesc cu dragoste profundă și legitimă să-și devină adversari. Chimène e datoare să-și urască iubitul, cerîndu-i moartea. E datoare totuși să-și apere și sufletul sensibil de femeie; de aceea, cu o pornire nemărturisită stăruind în fundul inimii, ar dori ca revendicările să-i fie refuzate. Rodrigue era dator să lovească în părintele făpturii pe care o iubea, pentru că legea răzbunării e implacabilă. Tînăr, plin de speranțe, erou popular, își dă seama că are dragostea tuturor; tot așa simte că de brațul său apărător are nevoie întreaga țară. Acceptă totuși, ca semn al dragostei ce i-o poartă, să moară de mîna iubitei sale.

Între sentiment și datorie, eroii cornelieni aleg pe cea din urmă. Ideea, astfel formulată, este justă; e necesar totuși s-o ferim de un anume schematism, în care de fapt s-a și alunecat adesea. *Datoria*, în sensul în care o concepe poetul, nu e un concept rigorist, aprioric (în sens kantian), nici o formă exclusivistă de voință, și nici o expresie orgolioasă a „punctului de onoare" (*pundonor*); este o formă de exigență interioară, care în ultimă instanță denotă respect de sine și respect față de ideea vieții, o tablă de valori morale și o gamă de manifestări ale sensibilității umane. Dovadă: eroii din *Cid* cultivă gloria obținută pe cîmpuri de luptă, virtutea de spadasini, vitejia fizică, eroismul luptătorului călit în ciocniri sîngeroase cu dușmanii țării; însă, nu mai puțin, acești eroi au în ei și trăsături de cavalerism rafinat, în care sentimentul onoarei se împletește de aproape cu un respect sacrosanct al feminității, cu o concepție ideală a iubirii, cu o nevoie de limbaj ales, cu cristalizarea în maxime a unor adevăruri de viață, cu mîndria de a fi om, cu ridicarea curajului pe trepte morale și estetice. Ar fi greșit să credem că poetul a pus în eroii săi numai forță; le-a dat, deopotrivă, și slăbiciuni; acelea ale omenescului ori ale fragilității sensibile. Rodrigue și Chimène, cu cît se înfruntă mai strălucitor, cu cît vor să pară mai implacabili unul față de altul, cu atîta se admiră și se iubesc mai mult. Chimène nutrește pentru Rodrigue sentimente ca și pentru tatăl său. E convinsă că dacă acesta ar trăi, ar aproba gestul lui Rodrigue și ar consimți la căsătoria lor. Își face datoria, nu însă fără rezerve mintale și sufletești. Rodrigue intuiește aceasta; în orice caz, presimte. Înțelege că în slăbiciunea iubitei sale poate avea un aliat; nu ezită ca omenește să speculeze situația. Victoria din deznodămîntul piesei va fi în fond mai mult o victorie a naturii umane decît una a convenției sociale; sentimentul, umanitatea, drepturile intimității sufletești și morale se dovedesc totuși mai puternice decît litera abstractă a legii.

S-a spus că *Cid*-ul își va păstra o tinerețe veșnică. Pînă în prezent, opinia nu s-a dezmințit. Ce-i asigură piesei această permanență este asemănarea ei cu viața. O resimțim tot timpul; țîșnește din toate momentele ei.

https://biblioteca-digitala.ro

Competiția celor doi nobili pentru postul de guvernant al infantelui; orgoliul contelui și demnitatea de vechi luptător, de conducător și om stăpîn pe judecata lui, a lui Don Diègue; intervenția abilă a regelui, cu tact și înțelegere, într-un conflict aparent fără ieșire; nevoia de a se găsi o soluție, fără ca prin aceasta să se renunțe la tradiții și principii intrate în deprinderea morală a comunității naționale; în toate acestea există nuclee de adevăr, mărturii autentice, înțelesuri psihologice, înălțări și scăderi inerente naturii umane, pecetii de viață trăită. La fel trebuie să considerăm și felul lui Corneille de a privi problema luptei dintre pasiune și datorie. În ce epocă, în ce situație de viață a istoriei, a societății sau a individului nu vom întîlni o asemenea luptă, într-o formă ori alta? Există o dezbatere cu noi înșine la care ne obligă în mod inerent existența; i-am putea înțelege acesteia sensul ei adevărat, fără a ne opri și a cîntări cu egală considerare ambele ipostaze?

Succesul obținut de *Cid* a coalizat împotriva lui o seamă de rivali, unii patronați de Richelieu și de către Academia recent înființată. S-a obiectat că subiectul era de natură să jignească sentimentul național: omagia bravura și orgoliul castilian, într-o perioadă cînd Franța se afla în război cu Spania. De asemenea, se mai obiecta că piesa păcătuiește prin deznodămîntul ales, că acțiunea e încărcată de episoade inutile, că există pasaje în care nota de politețe aristocratică este încălcată și că multe versuri conțin impurități de limbaj. Chestiunea a fost deferită Academiei. Concluziile acesteia au fost consemnate în *Sentiments*, celebrul raport. Antoine Adam, cel mai modern istoric literar francez privind secolul al XVII-lea, afirmă despre acest raport: „...traducea opinia *doctilor*, imparțială, moderată, capabilă să descopere slăbiciunile unei opere de geniu, neputincioasă însă de a simți geniul propriu-zis, întotdeauna gata să invoce rațiunea, adevărul, natura, fără să observe că faptele cărora le dă aceste denumiri nu sînt altceva decît prejudecăți cu pretenții de maxime."[1]

Cabala nu a izbutit să tulbure destinul operei. Publicul mare a văzut, a intuit, a simțit mai just decît reprezentanții culturii oficiale.

6. Celelalte capodopere: Horace, Cinna, Polyeucte

Timp de trei ani, după succesul lui epocal, Corneille a stat în umbră. Explicația e multiplă: supărări de familie, greutăți materiale și mai ales starea de amărăciune, aproape deprimantă, pe care i-o produsese „scandalul" *Cid*-ului. Însă în această retragere a lucrat: s-a cufundat în meditații asupra artei dramatice, a reflectat asupra teoriilor recente despre teatru, a exlorat domeniile din care avea să-și extragă mai departe subiecte tragice, s-a preocupat să cunoască mai de aproape meșteșugul actoricesc, s-a străduit să desprindă înțelesuri din ultimele reacții ale publicului.

Prima operă rezultînd din această elaborare este tragedia *Horace*. A fost reprezentată întîia oară în 1640 la teatrul du Marais, avînd în distribuție pe d'Orgemont, Floridor, Baron și pe celebra Beaupré în rolul Camiliei.

[1] Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, tome I, Paris, 1956, p. 518.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru subiect, s-a inspirat din Titus Livius. Ne este zugrăvit patriotismul latin, în perioada de virtuţi cetăţeneşti de dinaintea imperiului. Popoarele Albei şi Romei se aflau de mai mult timp în război. Pentru a i se pune capăt cu un ceas mai devreme, beligeranţii hotărăsc ca din fiecare tabără să se înfrunte cîte trei luptători. Horaţii vor reprezenta pe romani, Curiaţii pe albani. Unul dintre Horaţi este căsătorit cu sora unui Curiat. De asemenea, un alt Curiat este logodit cu Camilia, sora lui Horaţiu. În luptă, toţi Curiaţii cad. Horaţiu singur rămîne în viaţă. Camilia care şi-a pierdut iubitul azvîrle blesteme asupra Romei şi asupra fratelui său. În disperare, Horaţiu o ucide. Este adus în faţa tribunalului regal; tatăl său, stăpînindu-şi durerea, cu gîndul întotdeauna la patria lui care are nevoie de braţe vînjoase, cere să i se acorde iertare:

Sire, ne donnez rien à mes débiles ans:
Rome aujourd'hui m'a vu père de quatre enfants;
Trois en ce même jour sont morts pour sa querelle;
Il m'en reste encore un, conservez-le pour elle:
N'ôtez pas à ses murs un si puissant appui...[1]

(ACTUL V, SC. 3)

Horace este prima capodoperă tragică franceză în care „regulile" au fost aplicate integral. Impune prin soliditatea construcţiei, prin linia simplă, prin măreţia statuară, toate acestea încadrate cu gesticulaţie superbă, discursuri bogate, în general prin ceea ce putem numi „pompa" corneliană.

Conflictul dintre sentiment şi datorie domină tot timpul. E pus în termeni limpezi şi atribuit unor caractere puternice. Patriotismul trece înaintea oricăror alte considerente, chiar înaintea iubirii şi a celor mai legitime sentimente familiale. Bătrînul Horaţiu e pătruns de sentimentul onoarei şi al cetăţii pînă la a-şi face din acesta o a doua natură; în fiinţa lui intimă, patria şi sentimentul său de viaţă se confundă: e dur, ferm, autoritar, dar şi uman; durerea de tată, experienţa anilor, emoţia paternităţii, înţelepciunea înţelegătoare pe care a dobîndit-o cunoscînd oamenii, îşi spun şi ele cuvîntul, răzbat cu o lumină şi o căldură caracteristică din adîncimi ale inimii. Tînărul Horaţiu se dedică patriei cu trup şi suflet; o înalţă la rangul de sens suprem al existenţei. Camilia, sora sa, îi seamănă ca fervoare, ca voinţă pasională: pune iubirea pe o treaptă absolută, asemănătoare cu aceea pe care Horaţiu aşază patria. Situaţiile şi personajele — contrar de ceea ce s-ar părea — nu sînt monocorde; în fiecare există ceva — un freamăt, o complexitate, o dimensiune intimă, o aspiraţie morală — în stare să le asigure umanitatea.

Personajul principal a suscitat discuţii. Nu cumva eroismul lui Horaţiu cuprinde o simplificare sufletească? Dacă un sentiment e puternic, trebuie numaidecît să le îndepărteze pe toate celelalte? Eroismul trebuie să însemne şi fanatism? Se poate numi *sacrificiu* ceea ce este făcut cu un curaj prea liniştit sau o hotărîre prea lineară? Trebuie oare ca patriotismul să devină un sentiment intolerant, implacabil? Cînd individul se subordonează tota

[1] „Eu nu cer pentru mine nimic; dar am avut/ Patru copii şi Roma ca tată m-a văzut. /Trei mi-au murit chiar astăzi, mai am doar unul încă; /Păstraţi-l, să vă fie zid tare, ca o stîncă./ Nu văduviţi deci Roma de braţu-i bărbătesc..." Traducere de Victor Eftimiu în colaborare cu Petru Manoliu în *Teatru* de Corneille, E.S.P.L.A., Buc., 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

unei idei sau unei instituţii, mai poate avea şi conştiinţă proprie? Putem găsi măreţie morală acolo unde deliberarea este sumară şi unde gestul hotărîtor ar putea să însemne mai degrabă o scadenţă naturală într-o situaţie dată ori previzibilă? Sînt întrebări utile, inerente, dar care nu privesc numai concepţia lui Corneille — într-adevăr stăpînită de rigidităţi formale şi însufleţită de formaţia lui juridică — ci şi arta tragică în general.

Piesa are trăsături latine bine pronunţate: subiect, ţinută sobră, civism, demnitate statală, atmosferă lapidară. Evocă familia romană, cu disciplina ei de viaţă, cu moravurile ei austere, cu respectul tradiţiei, cu profilurile diferite şi totodată unitare ale celor ce o compun. În esenţa ei însă este o piesă autentic franceză, cu mişcare intensă şi dramatism. Solicită încordare raţională; totodată propagă căldură patetică. Continuă vechea tragicomedie, dar pe trepte superioare: s-au eliminat balaste şi artificii; ceea ce înainte se consuma în emoţii de moment, acum tinde să creeze stări de gîndire şi să întreţină sentimente puternice. Ideea lui Aristotel, ca eroii tragici să trezească în sufletele spectatorilor milă, teroare, totodată şi admiraţie, se păstrează; dar aceste sentimente nu ca entităţi reci, distincte, ci ca elemente active, aderente, capabile ca prin mişcarea şi întrepătrunderea lor să stîrnească deopotrivă curiozitate, surpriză şi entuziasm. Pentru istoria Romei, Corneille avea şi respect, şi o anume pasiune erudită; însă compunînd această dramă, nu a avut în vedere numai fapte ale legiunilor romane, ci şi situaţii din Franţa contemporană, unele de ordin intern, altele privind aspiraţia ţării la hegemonie europeană.

Cinna, drama următoare, seamănă în multe privinţe cu *Horace*. A fost scrisă la un scurt interval după aceasta (1640). Tratează un subiect latin în care transpar deopotrivă evenimente curente din realitatea franceză. Conflictul implică situaţii care pun faţă în faţă sentimente de familie şi considerente umanitare cu rigori şi comandamente ale raţiunii de stat.

Originea subiectului se află într-un pasaj din *De Clementia* de Seneca. Émilie a fost crescută de Augustus; este fiica unui roman ucis în cadrul proscrierilor ordonate de acesta. S-a logodit cu Cinna, un tînăr în aceeaşi situaţie ca ea. Amîndoi au moştenit sentimentele taberei pompeiene. Împăratul i-a copleşit cu binefacerile lui; însă dorul de răzbunare continuă nepotolit. Pun la cale o conspiraţie. Maxime, îndrăgostit de Émilie şi gelos de fericirea lui Cinna, îi trădează. Augustus, un timp, ezită între a pedepsi şi a ierta. Trece prin aspre frămîntări de conştiinţă. În cele din urmă, cu mărinimie, va alege calea clemenţei.

Două decenii după apariţia piesei, Corneille preciza în comentariile sale: „...Demnitatea tragediei reclamă o mare chestiune de stat, sau o pasiune mai nobilă şi mai bărbătească decît iubirea, cum ar fi ambiţia ori răzbunarea, trebuind să ne inspire temeri mai mari decît aceea de a pierde o iubită. E util să se implice sentimentul de iubire, pentru că întotdeauna acesta procură o mare plăcere şi poate sluji ca fundament pentru aceste instincte şi pentru alte pasiuni aflate în joc; trebuie însă ca acestea să se mulţumească în poem cu locul al doilea, lăsînd celorlalte pe cel dintîi..."

Contemporanii au primit această piesă cu satisfacţie. Ulterior, istoria şi critica literară aveau să emită opinii diferite. Dezbaterea e departe de a fi luat sfîrşit. S-a spus anume că de la această piesă, „strălucitele şi recile

https://biblioteca-digitala.ro

erori corneliene" au început să devină cu deosebire vizibile. Discuţia s-a purtat mai cu seamă în jurul sentimentului de iubire. În *Cid*, iubirea ieşea victorioasă; în *Horace* dă lupte; în *Cinna* trece pe planuri secundare. Oarecum pare dezumanizată: e mai mult orgoliu, ambiţie, emfază, voinţă decît formă superioară de afectivitate. Poetul o lasă în umbră, socotind că întîietatea trebuie să revină unor sentimente sau atitudini de viaţă mai „nobile", mai „eroice".

Personajele suscită interpretări variate. Augustus, ca triumvir, nu s-a dat îndărăt din faţa nici unei crime; nu e factice deci ca dintr-o dată să-l vedem devenind uman şi clement? Actele lui de mărinimie pornesc cu adevărat din impulsuri neprefăcute ale simţirii sale, ori sînt fie semne de orgoliu, fie o tactică de monarh? Cîtă sinceritate, cîtă puritate umană există oare în vorbele lui:

Je suis maître de moi comme de l'univers;
Je le suis, je veux l'être. Ô siècles, ô mémoire,
Conservez à jamais ma dernière victoire![1]

(ACTUL V, SC. 3)

Există însă şi o altă perspectivă, demnă de interes egal. Augustus e un om de stat, cu sufletul conformat în încercări şi împrejurări aspre, care nu-i dădeau răgaz pentru deliberări îndelungi; îl înconjoară atîţia, dar este şi atît de singur; trebuie să se apropie de semenii săi şi deopotrivă trebuie să marcheze faţă de ei autoritate şi distanţă; se află într-un punct al vieţii şi al carierei sale cînd poate trecutul său îl sperie, dîndu-i de gîndit, obligîndu-l la reculegere şi ispăşiri intime.

Cinna pare un personaj labil, nedefinit, inconstant. Dă impresia că nu ştie bine ce vrea. Ura pe care i-o poartă lui Augustus pleacă dintr-o gîndire patriotică statornică, ori este mai degrabă o situaţie reieşită din complicaţiile lui de îndrăgostit? Totuşi, nu se va da în lături de la ceea ce îi pretinde datoria onoarei. A depus un jurămînt; înţelege să-i rămînă credincios, fie şi cu preţul neîmpăcării cu sine. Face declaraţii răsunătoare despre libertate; îşi dă seama în ce măsură acestea sînt sincere şi în ce măsură le foloseşte pentru a camufla complotul. Situează iubirea pentru Émilie pe un piedestal înalt; înţelege să-i atribuie virtuţi şi să-i răspundă cu dovezi cavalereşti. S-ar putea să-l aştepte suplicii; perspectiva lor nu-l descumpăneşte; în ceasurile grave ale vieţii ştie să rămînă latin.

Émilie a trezit şi mai multe obiecţii. În felul cum înţelege *datoria* nu există ceva sălbatic, straniu, de natură să-i compromită măreţia ori frumuseţea? Cît de legitimă poate să rămînă o răzbunare cînd căile alese pentru aceasta sînt odioase? Şi, în sfîrşit, cît de autentică poate fi o voinţă cînd aceasta nu pare altceva decît energie rece, abstractă? Lucrurile însă trebuie trecute şi prin altă prismă. Émilie are această duritate pentru că şi-a făcut educaţia în suferinţă. Înainte de a cunoaşte şi altceva din viaţă, a fost martoră la crima îndreptată împotriva părintelui său. Era un fapt abominabil, de natură să-i tulbure întregul sistem de gîndire, să-i creeze criterii în consecinţă; în setea ei de dreptate îşi cuprinde şi iubirea; cere omului pe care îl iubeşte ceea ce şi-ar cere ei înseşi. Putem vedea în aceasta nu un concept schematic, ci un limbaj simplu, necesar, al înălţimii morale.

[1] ...Sînt stăpîn pe mine însumi ca şi asupra lumii; /Sînt, vreau să fiu. O secole, păstrătoare a tot,/ Păstraţi în veci amintirea ultimei mele izbînzi!

https://biblioteca-digitala.ro

E probabil că poetul a descris conspirația din timpul lui Augustus avînd sub ochi conspirațiile vremii împotriva domniei lui Ludovic al XIII-lea. Nu putem admite însă părerea că figura lui Augustus ar exprima de fapt pe aceea a lui Richelieu și că întreaga piesă ar fi fost scrisă cu gîndul de a i se aduce acestuia un omagiu. Chestiunea este mai adîncă, mai complexă. Corneille poetul era și un gînditor politic. Drama închidea în ea reflecții asupra puterii, asupra artei de a guverna, asupra rațiunii de stat. În ce măsură o autoritate clementă poate șterge amintirea silniciilor prin care a dobîndit puterea? Corneille nu judecă, nu dă sentințe; dar problema rămîne în aer și conștiințele active pot respira cu satisfacție în ambianța ei.

Polyeucte (1643) este o tragedie religioasă. Subiectul propriu-zis era luat din *Vitae Sanctorum ab Aloysio Lipomanno olim conscriptae* (Viețile sfinților) de Surius, un călugăr german din secolul al XVI-lea. Ideea însă se înscrie într-o contextualitate mai largă, incluzînd în ea date personale din psihologia poetului și stări de spirit din atmosfera generală a epocii. Corneille păstra încă urme sufletești din anii petrecuți la iezuiți. Presupunem că urmărea cu interes unele mișcări contemporane de renaștere religioasă în Franța, inclusiv prefigurările janseniste. La Hôtel de Liancourt, pe care îl frecventa de curînd, a resimțit influența doamnei Jeanne de Schomberg, reputată pentru marea ei devoțiune. Prietenia literară cu Jean-Pierre Camus (1582—1653) și cu Saint-Amant (1594—1661), autori cu notă religioasă, i-a insuflat preocupări asemănătoare. *Polyeucte*, în concepția lui, trebuia să fie o tragedie a grației. În celelalte drame corneliene, conflictul era determinat de motive pe care le puteam defini rațional; aici însă va intra în joc și o forță sufletească necontrolabilă, o exigență sublimă din afara ordinii naturale a lucrurilor.

Pauline, o tînără romană frumoasă și înzestrată, iubește și este iubit de Sévère, un cavaler viteaz, de condiție modestă. Tatăl ei, Félix, este numit guvernator al Armeniei. Pentru a-și consolida situația, acesta își căsătorește fiica din rațiune cu Polyeucte, un tînăr nobil armean. Sévère pleacă în război, hotărît să-și găsească aici o moarte glorioasă. Luptă vitejește, îl salvează pe împărat de împresurare, revine victorios la Roma și este trimis în misiune în Armenia, pentru sacrificii de mulțumire zeilor. Félix, temîndu-se ca nu cumva să displacă acestui favorit al împăratului, își conjură fiica să-l primească bine. Într-o scenă convențională, tinerii se revăd. Iubirea lor nu s-a stins; amîndoi însă se stăpînesc cu mîndrie. Pauline îi declară că nu-l va mai revedea.

Într-o mișcare rapidă, se produc evenimentele care vor duce la deznodămîntul tragic. Polyeucte, care de curînd s-a convertit la creștinism, merge în templu, și în toiul serbării oficiale, în văzul tuturor, sfărîmă idolii și insultă zeii, proclamînd cu pasiune noua lui credință. Néarque, prietenul său, este omorît; pe Polyeucte, oamenii guvernatorului îl arestează. Acesta, din dorința de a-l salva, îi cere să retracteze. Polyeucte însă rămîne neînduplecat. Ca sub puterea unei iluminări merge la martiraj. Pauline îl imploră să rămînă în viață, căindu-se de cele întîmplate. Polyeucte îi răspunde implacabil: „rămîi în viață cu Sévère, sau mori cu mine". Argumentele lui Félix și ale lui Sévère rămîn și ele neputincioase.

În fața îndîrjirii provocatoare a prizonierului, Félix, la capătul stăruințelor sale, dă ordin soldaților să fie executat. Pauline asistă la supliciu;

https://biblioteca-digitala.ro

îndată după aceasta va cere botezul. Félix, după ce mai întîi se va fi demis din postul de guvernator, îi urmează exemplul: „am făcut un martir; moartea lui m-a făcut creştin". Sévère, profund mişcat de evenimente, cere guvernatorului să-şi continue autoritatea şi promite că va interveni pe lîngă împărat pentru a se pune capăt persecuţiilor.

În epocă, *Polyeucte* a trezit mai degrabă adversităţi decît adeziuni. Prejudecăţile vremii considerau că reprezentarea pe scenă a unei drame religioase poate însemna o profanare. Nu admiteau ca adevărurile bisericii să fie discutate oriunde, ori să fie puse în gura unor excomunicaţi. Tradiţia teatrului religios părea multora încheiată; ideea de altădată — teatrul ca mijloc de edificare — nu ar mai trebui răscolită. Mulţi spectatori contemporani, deprinşi fie cu repertoriile comedienilor, fie cu scenele spectaculoase din tragicomedii rămîneau reci în faţa dramei de conştiinţă a unui martir. În plus, acceptau cu greu ca eroul unei acţiuni tragice să nu fie totodată şi un îndrăgostit pasionat. Se manifestau rezistenţe chiar şi în sfera aşa-numiţilor *„honnêtes gens"*, doritori ca viaţa de lume şi viaţa religioasă să rămînă domenii distincte, cu ritualuri şi manifestări separate. Nici fervenţii creştini nu păreau mulţumiţi; priveau teatrul în primul rînd ca un loc de amuzament ori de exhibiţie, incompatibil deci cu misterul, înălţimea şi intimitatea vocaţiei religioase.

Secolul al XVIII-lea a fost şi mai necruţător. Raţionalismul său umanitar evolua spre o filozofie de toleranţă ca aceea expusă de Lessing în *Nathan Înţeleptul*, nu însă şi spre porniri de violenţă iconoclastă ca acelea ale lui Polyeucte. Împotriva acestuia se ascut ironii şi atacuri. Notăm: un fanatic; un energumen; un revoltat împotriva propriei ţări; un convertit la o religie de blîndeţe şi caritate, dar care deocamdată îi inspiră mai mult gesturi de cruzime şi distrugeri jignitoare; sub aparenţă de sfinţenie, o inimă crudă, neîndurătoare; gură mută, suflet steril, în faţa mărturiilor de iubire şi de durere a celor apropiaţi; vrea moartea, mai mult din orgoliu decît din devoţiune; vorbeşte tot timpul despre paradis, lăsînd impresia că ar dori să ajungă cît mai devreme la plăcerile lui; proclamă neîncetat iubirea pentru Dumnezeu, dar nu şi una pentru oameni; pînă şi în clipa supliciului găseşte potrivit să-i azvîrle soţiei lui sfîşiată de durere un cuvînt aspru: „lăsaţi, vă rămîne iubitul!"; opac atît în faţa situaţiilor cît şi a oamenilor, chiar cînd aceştia îi oferă prietenia, afecţiunea, înţelegerea, suferinţa şi puterea lor de dăruire.

Cu rezerve asemănătoare au fost privite şi celelalte personaje. Pauline: femeie onestă, suflet cinstit, neputînd să iubească un soţ pe care i l-au desemnat alţii; dacă totuşi se va transforma, nu va fi dintr-un sentiment profund, ci din voinţă şi din teama ca întoarcerea vechiului iubit să n-o antreneze în complicaţii sufleteşti. Sévère: favorit al împăratului, conştient de ascensiunea sa, sigur pe aptitudinile pe care şi le-a format, călit în experienţa vieţii, capabil să-şi domine cu blîndeţe nostalgiile ca şi impulsurile prezente, armonios şi demn, uman şi înţelegător; om mai mult de hotărîri prompte decît de contemplaţii prelungite, în totul un personaj modern, un diletant de stil rafinat, un observator şi un filozof practic, toate acestea cu voinţă, cu disciplină, cu un uşor scepticism, nu şi cu pasiune răscolitoare, cu fervori vulcanice. Iar Félix: un funcţionar al împăratului, exprimînd doar maiestatea statală, nu şi pe cea umană, acceptînd la sfîrşit o conversiune surprinzătoare, aproape paradoxală, întrucît nimic din gravitatea lui de pînă atunci nu părea s-o anunţe.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar personajele din *Polyeucte* ne pot apărea și sub o altă lumină.

Polyeucte, ca om, e capabil de sentimente puternice. E îndrăgostit de Pauline cu adevărat. Orice nouă descoperire în fericirea care i-a fost destinată îi sporește sentimentul de recunoștință. Are reacția naturilor pure, la care trebuie să adăugăm exaltarea tinereții și a convertirii lui recente. De departe pare ciudat, bizar; dar în dosul acestor aparențe există o unitate și un sens moral. Nu e mai puțin adevărat că structura lui sufletească cuprinde și trăsături fanatice: înțelegînd să se dedice în întregime unei convingeri, admite ca în numele acesteia să se sacrifice și pe sine, și pe alții.

Pauline, pînă în cele din urmă, își va transforma sentimentul: iubirea din datorie va deveni iubire propriu-zisă. În cursul acțiunii s-au încorporat valori noi: milă, admirație, uimire în fața puterii misterioase ce dădea martirului atîta hotărîre și eroism.Nu e retorism cum s-ar părea,cum s-a spus. Convertirea Paulinei s-a produs deopotrivă și din iubire.

Piesa lui Corneille este dintre acelea în care niciodată o analiză nu ar putea să cuprindă toate unghiurile și toate implicațiile faptelor în joc. Privită în arhitectura ei generală, ca și în mulțimea ei de înțelesuri, drama e magnifică. Putem face abstracție de haina religioasă; rămîne viața. Nu întîlnim dogme, canoane, teologie; ci sentimente, stări de conștiință, dezbateri ale sufletelor și ale minții, dăruiri patetice, fervori în mișcare, înălțimi ale simțirii și intervenții armonizatoare ale judecății, confruntări de valori, consacrarea ideii de a servi.

7. După apogeu

La data cînd dădea la iveală *Polyeucte*, poetul avea treizeci și șapte de ani. Într-un timp scurt parcursese o distanță uriașă. Se afla la apogeu. Cu ce putea să continue, neriscînd să se repete ori să devină prizonierul propriei lui arte? Era greu să se mai poată ridica peste ceea ce dăduse în perioada dintre *Cid* și *Polyeucte*. Piesele care vor urma nu mai sînt torțe; în toate însă va exista o inițiativă. Istoria literară nu ar avea dreptul să treacă pe lîngă ele fără să le consemneze.

Pompée (inițial: *La mort de Pompée*, 1643), se inspiră din doi scriitori latini: Lucan și Velleius Paterculus. Acțiunea se petrece în Egipt, la Alexandria, după bătălia de la Pharsala. Eroul anunțat în titlu nu apare în carne și oase; e însă prezent prin spiritul și amintirea lui eroică.

La un pol al piesei se află punerea la cale a uciderii lui Pompei; la celălalt, pedepsirea asasinului. Critica a remarcat două scăderi fundamentale; întîi, situarea a trei personaje — Cornelia (soția lui Pompei), Cezar și Cleopatra — pe un plan egal de putere și atitudine sublimă; apoi, trecerea lui Ptolomeu și a miniștrilor săi, fără deosebire, într-o tabără de cinici și intriganți naivi. Episodul de dragoste dintre Cezar și Cleopatra se abate de la linia și ideea principală a piesei; rămîne totuși caracteristic pentru felul cum Corneille a fost și poet al iubirii, deschizînd astfel o cale pe care o va desăvîrși Racine.

În 1644—45 înregistrăm o scurtă revenire la comedie: *Le Menteur* (Mincinosul) și *La Suite du Menteur* (Urmarea Mincinosului), prima după *La Verdad sospechosa* (Adevărul suspect) de Alarcón, cealaltă după *Amar sin saber a quién* (A iubi fără să știi pe cine) de Lope de Vega. Găsim aproape toată nota comediilor spaniole de capă și spadă — imaginație febrilă, in-

https://biblioteca-digitala.ro

trigă complicată, situații senzaționale, colorit bogat, vervă —, însă toate acestea filtrate în manieră franceză prin ironie și măsură, prin tendință moralizatoare.

Rodogune (inițial: *Rodogune, princesse des Parthes)*, reprezentată cu mare succes în 1646, își trage subiectul din istoricul grec Appian. Cleopatra, regina Siriei, împinge pornirea pentru putere pînă la furie și crimă. Nutrește o teribilă voință de răzbunare împotriva Rodogunei, principesa pentru care soțul ei fusese gata s-o repudieze. Sub stăpînirea acestei pasiuni trece peste cuvîntul de regină, încalcă tratatul de pace încheiat cu parții, încearcă să-i despartă sufletește pe fiii ei și ucide pe unul din aceștia. Rodogune încarnează grația sufletească, virtutea, delicatețea de simțire, blîndețea; dar pentru că regina nu a mai respectat regulile onoarei și ale bunei-credințe, se va socoti îndreptățită s-o pedepsească, folosind pentru aceasta arme ca acelea îndreptate împotriva sa. Proceda astfel în numele unei morale aristocratice, întocmai ca Chimène și Émilie.

Théodore (inițial: *Théodore, vierge et martyre*, 1646) a fost scrisă cu gîndul de a continua tema din *Polyeucte*. Publicul a respins-o în mod categoric. Reacția poetului denotă că acest eșec îl descumpănise sufletește. Piesa următoare, *Héraclius* (inițial: *Héraclius, empereur d'Orient*, 1647) a redresat în parte situația. Corneille a folosit pentru ea materiale din *Annales ecclesiastici* (12 vol.) ale cardinalului Baronius, istoric italian (1558—1607). Phocas, un uzurpator, crede că o dată cu uciderea pusă la cale de el a împăratului Maurice a pierit și Héraclius, fiul lui, încă prunc în leagăn. Dar acesta fusese salvat, prin devotamentul și abilitatea guvernantei Léontine. Aceasta va ști să cîștige încrederea uzurpatorului și să-și disimuleze planurile timp de douăzeci de ani, pînă cînd cel salvat avea să dobîndească în mod legitim tronul tatălui său. Piesa este stufoasă, cu peripeții complicate, cu evenimente oscilînd nedefinit între comedie și dramă, fapt pentru care Boileau a considerat-o drept un fel de logogrif[1].

După o întrerupere de patru ani, Corneille reintră în teatru cu *Andromède* (1650), o dramă lirică, oarecum un început de operă, cu scene de balet și efecte de decor, piesă fără importanță, pe care însuși poetul a amendat-o: „această piesă se adresează numai ochilor". Piesa următoare, *Don Sanche d'Aragon* (1650), de inspirație spaniolă, e semnificativă ca încercare de înnoire, mai precis de construire a unui gen mixt: comedia eroică. Reginei de Castilia i se oferă trei pretendenți oficiali, din care înțelege să nu aleagă pe nici unul. Iubește în taină pe Carlos, deocamdată un aventurier inteligent și generos, cu origine necunoscută, braț viteaz în luptele cu maurii. Pînă în cele din urmă, descoperindu-se că acesta era fiu de rege, nimic nu va mai sta în cale ca el să devină soțul reginei. Piesa strălucește prin vervă, panaș, culoare, entuziasm cavaleresc. Critica recunoaște în ea prefigurări ale dramei romantice de mai tîrziu.

Nicomède, în 1651, a dat impresia că geniul dramatic al lui Corneille revenea la zilele lui glorioase. Se consideră că această tragedie ar fi ultima manifestare de seamă a titanului. Nicomède este un tînăr brav, maturizat precoce prin situațiile de viață cărora trebuie să le facă față. Rareori asupra unui singur om, trebuind să lupte doar cu mijloacele sale, s-au încrucișat

[1] Enigmă literară, șaradă.

https://biblioteca-digitala.ro

mai multe adversităţi, unele făţişe, altele subtile şi perfide. Cităm: o curte orientală unde toţi îi sînt ostili; o mamă vitregă urmărind să-l deposedeze de tron în favoarea fiului ei; un frate care îl invidiază pentru calităţile lui şi pentru gloria dobîndită; un ambasador roman care a primit instrucţiuni să neutralizeze cugetele independente şi oneste, sprijinind în schimb pe linguşitori şi conformişti; şi, în plus, un tată — regele Prusias al Bithiniei — degenerat sufleteşte, tiran cu supuşii săi şi tremurînd cu laşitate în faţa ambasadorului roman, dominat de soţia sa pînă la pierderea personalităţii, gelos pe fiul său, dispus pentru a-şi păstra sceptrul la orice infamie, laşitate sau trădare. Sînt inimiciţii încercînd necontenit să-l lovească, prin acţiuni individuale sau prin coalizare. În faţa lor, Nicomède nu-şi pierde cumpătul. Pe toate va izbuti să le descopere şi să le reducă la tăcere, nu cu forţă fizică, nici cu stratageme şirete, ci înfruntîndu-le direct, loial, cu tact, metodă şi înţelepciune, cu încredere în victoria dreptăţii imanente şi cu siguranţa gestului reieşit dintr-un cuget echilibrat.

Sufletele tinere sînt puse în lumină cu avînt şi generozitate. Nici un moment de stagnare, de lungire inutilă, de intenţie retorică; totul se realizează armonios, prin mişcare, varietate şi vivacitate.

În 1652 cariera dramatică a lui Corneille avea să înregistreze un moment negru: căderea tragediei *Pertharite, roi des Lombards*, încă de la prima ei reprezentanţie. Era totuşi o piesă cu versuri frumoase, din care peste cîtăva vreme Racine avea să împrumute o idee de fond pentru una din principalele sale opere: *Andromaque*.

Vor urma pentru Corneille şapte ani de retragere. Revenirea în teatru va avea loc cu *Oedipe*, piesă slabă în raport cu altele, dar care pentru moment a fost primită cu însufleţire. S-ar spune că publicul, regretînd ceea ce se petrecuse cu *Pertharite*, şi mai ales regretînd anii de retragere ai unui poet devenit popular, îşi propunea astfel să readucă în sufletul acestuia încredere şi seninătate. Noua operă dovedea că poetul avea încă vînă creatoare: ştia să înlănţuiască scenele, să asigure gradarea interesului, să construiască replici memorabile, să subordoneze părţile unei idei centrale. În tirada lui Thésée, punînd în cauză credinţa în oracole şi apărînd ideea liberului arbitru, găsim ecouri ale luptei care începea să capete acuitate între iezuiţi şi jansenişti.

La Toison d'Or (Lîna de aur), desemnată de autor drept „*tragédie en machines*", a cunoscut efectiv numai cîteva reprezentaţii (1660); interesa în special prin fastuoasa ei punere în scenă. Doi ani mai tîrziu, în *Sertorius*, o nouă zvîcnire a poetului. Îşi aplica aici o teorie la care ţinea mult, caracteristică mai ales pentru partea ultimă a creaţiei sale. Anume: iubirea *poate* intra în conflictul tragic, dar nu întotdeauna pe primul loc. Preciza el însuşi: „ceea ce constituie sufletul acestei tragedii este politica". Tot el, într-o scrisoare către Saint-Évremond, afirmă: „Iubirea este o pasiune prea încărcată de slăbiciuni pentru a i se da rolul dominant într-o piesă eroică; îmi place ca ea să folosească drept ornament, nu să dea substanţa". De ce oare o piesă rece, adresîndu-se doar într-o slabă măsură emotivităţii, a avut totuşi în epocă o primire remarcabilă? Găsim o singură explicaţie: gustul pentru tragedia politică al unei generaţii care a avut sub ochii ei Fronda.

Un an mai tîrziu (1663), în tragedia *Sophonisbe*, reia un subiect care de la Trissino pînă la Mairet fusese de mai multe ori tratat pe scena de teatru. În prefaţa operei, Corneille arată în ce fel s-a străduit să dea la iveală o dramă

https://biblioteca-digitala.ro

diferită de a celorlalţi, păstrînd însă în ce priveşte faptele o scrupuloasă exactitudine. Piesa, în genere, e socotită o eroare: poetul era victima sistemului său, aplicat cu exagerare. Totuşi, Sophonisbe — a cărei supremă datorie este să se devoteze Cartaginei şi a cărei singură pasiune este libertatea — are ca personaj dramatic putere şi măreţie.

Menţionăm, mai departe: *Othon* (1664), tragedie cu temă luată din Tacit, în genere greoaie, încărcată şi tulbure; *Agésilas* (1666), piesă compusă în bună parte din galanterii reci, cu inovaţii plăcute la lectură, improprie însă pe scenă; *Attila* (1667), cu toată trecerea ei în uitare, rămîne totuşi o piesă interesantă, întîi prin zugrăvirea cîtorva tablouri veridice din istoria hunilor, apoi prin personajul Attila, stăpînit deopotrivă de pasiune politică şi de iubirea pe care i-o inspirase frumoasa Ildione, sora regelui burgund.

Tite et Bérénice (1670) este o comedie eroică. Subiectul are ca eveniment central despărţirea dramatică dintre împăratul Titus şi regina Iudeei. Ducesa de Orléans — poate cu bună intenţie, poate din dorinţa de a se amuza — a provocat cu această temă o întrecere între cei doi mari poeţi tragici ai epocii: Corneille, consacratul, şi Racine, tînărul care începea să-i umbrească gloria. Succesul — cum era de aşteptat — a fost de partea lui Racine. Nu înseamnă însă că piesa lui Corneille ar fi lipsită de importanţă. Titus are o psihologie complexă. E stăpînit de cultul voinţei; sub acest raport recunoaştem în el pe eroul cornelian. Pe de altă parte, în atitudinile lui stăruie trăsături de tristeţe şi îngîndurare, toate dominate de întrebarea dacă viaţa merită să fie trăită. Mulţi comentatori sînt de acord că în dosul acestei întrebări se ascund stări de amărăciune ale poetului, în anii săi încercaţi de bărîneţe.

Ultimele două piese scrise de Corneille, *Pulchérie* (1672) şi *Suréna* (1674), şi-au încetat repede existenţa. Verdictul e aspru. Prima e o comedie eroică în care bănuim că poetul a folosit figura senatorului Martian pentru a se zugrăvi pe el însuşi. În cea de-a doua găsim fapte de încordare tragică, reprezentînd şi apărînd pînă la urmă nobleţea şi exigenţa genului: dragostea secretă dintre Suréna şi Eurydice împiedicată cu cruzime de raţiuni politice; oscilaţiile de viaţă ale tinerei fete în clipa cînd putea să intervină cu folos în favoarea lui Suréna, dar pînă la urmă, în faţa catastrofei, hotărînd să urmeze în totul soarta tragică a iubitului ei; ş.a. Ne aflăm într-o perioadă în care geniul în ascensiune al lui Racine polariza principala atenţie a publicului. Corneille simţea bine aceasta. Suréna, întrebîndu-se dacă zeii la care s-a închinat el — glorie, putere, eroism — nu au fost zei falşi, îşi doreşte moartea; cel puţin în parte, aceasta reflecta şi starea de spirit a poetului.

Trebuie să amintim măcar în treacăt şi de colaborarea pe care, ca şi lui Quinault, i-a cerut-o Molière în 1671 pentru *Psyché*, o tragedie-balet cu muzica scrisă de Lulli. Quinault a dat textul părţilor cîntate. Molière a fixat planul general, prologul, actul I şi cîte o scenă din următoarele două acte. Restul se datoreşte lui Corneille. Aici se găsesc, printre altele, declaraţia naivă şi în acelaşi timp pasionată pe care Psyché o face lui Amour precum şi o scenă delicată de gelozie în care Amour îi împărtăşeşte lui Psyché emoţia pe care i-o produce oricînd amintirea casei părinteşti. La vîrsta de şaizeci şi cinci de ani izbutea încă să scrie avîntate versuri de dragoste[1].

[1] Vezi Henri Clouard, *Petite histoire de la littérature française*, Paris, 1965, p. 92.

https://biblioteca-digitala.ro

Acesta este, pe scurt, tabloul ultimei perioade a creaţiei corneliene. Pe scenă, în marea lor majoritate, operele în cauză nu mai apar de mult. Istoriceşte însă îşi au partea lor de însemnătate. Corneille putea să pară un burghez realist, gata să primească senin deciziile vieţii; în forul său intim continua totuşi să ardă, să fie un neliniştit. Refuza să admită că puterile lui spirituale ar fi în declin; căuta cu obstinaţie să descopere în domeniul creaţiei de teatru noi întinderi şi noi posibilităţi, dovedind în această privinţă un cuget neobosit de explorator. Avea şi admiratori devotaţi care credeau cu stăruinţă în maestrul lor. Adevărul e că poetul nu mai putea să se depăşească pe sine. Creaţia lui e din ce în ce mai obosită. Defectele se îngroaşă pe măsură ce calităţile se estompează. Mîndria de sine a caracterelor devine aspră, rigidă; fermitatea, mai cu seamă la personajele feminine, se transformă în duritate. Raţiunea, din formă de energie a personajului activ şi luptător, se transformă pe alocuri în demonstraţie cazuistică. Pasiunile, deopotrivă, îşi pierd culoarea lor romanescă, plutirea în lumină, haina de graţie şi de visare, pentru ca în loc de acestea să se rătăcească în complicaţii şi alambicări, să alunece în artificii savante, să renunţe la stilul de simplitate şi naturaleţe. *Raisonneur* în politică şi în morală, Corneille devine *raisonneur* şi în iubire, de unde la acest scriitor o anume notă de galanterie ciudată, dacă nu chiar absurdă. Retorica romană, altădată un element integrant în formaţia spirituală a poetului, are acum momente cînd devine exclusivistă şi dezumanizantă. Stilul, versificaţia, tiradele, asocierile de imagini, sonoritatea cuvintelor, pregnanţa formulărilor par a-şi fi pierdut liniştea şi vechea lor modestie.

Dar trebuie să recunoaştem că şi în această perioadă de declin, şi în aceste opere cîteodată mediocre există întotdeauna ceva — o insulă de frumuseţe, o intuiţie scînteietoare, o înălţime a simţirii, o victorie a formulării — trădînd un geniu poetic adevărat, putînd să funcţioneze şi să vibreze pînă la capăt.

8. Eroul cornelian

Totul în drama corneliană — acţiune, conflict sufletesc şi moral, mesaj de viaţă — este pus în mişcare de resortul eroic al personajelor. Constatăm la multe din ele stăpînire de sine, energie condusă cu raţiune spre un scop determinat. Eroul se defineşte prin virtutea şi prin puterea sa de voinţă. În faţa unor situaţii grele, multe venite din afară cu o forţă ca aceea a destinului din tragedia antică, singura dezlegare la care se poate aştepta este cea obţinută prin voinţă. Se află întotdeauna în faţa unor situaţii dificile, neaşteptate. Rodrigue trebuie să doboare în duel pe tatăl iubitei sale; Augustus copleşeşte de binefaceri tocmai pe acela care îi punea la cale asasinarea; Cornelia salvează viaţa aceluia care îi ucisese soţul; Cleopatra cere celor doi îndrăgostiţi să omoare pe femeia pe care o iubesc; ş.a.m.d. Eroul cornelian le înfruntă necruţător. Nu e străin de rezervele pe care le-ar cere prudenţa, buna reputaţie, raţiunea practică, distincţia obişnuită între bine şi rău; ştie însă că acestea sînt categorii peste care la nevoie poate să treacă, pentru că mai presus de orice trebuie să-şi apere onoarea şi să aspire la glorie. Înţelesul acesteia este în primul rînd de ordin interior; închide în ea o nevoie de înălţime şi drumul spre aceasta. Datoria de viaţă implică în primul rînd riscuri, avînt şi străfulgerări, nu judecăţi prudente, motive puse cu înţelepciune unele lîngă altele.

https://biblioteca-digitala.ro

Eroii cornelieni îşi găsesc cu atît mai multă afinitate unii faţă de alţii, cu cît îşi dau mai multă dreptate în contradicţiile ce-i împresoară pe fiecare. Trăiesc cu supremă voluptate o nevoie de a se afirma, de preferinţă în acţiuni înalte, umanitare, uneori însă şi în cruzimi sau în crimă. În această lumină, conflictul dintre sentiment şi datorie devine ceva mai mult decît un principiu de sistem; exprimă o formă de înţelegere a vieţii, intră cu sens de simbol într-o tablă de valori a superioritătii umane. Nu e de ajuns ca eroul să întîmpine asprimile luptei; e necesar să cunoască raţiunea care îi cere marele său efort.

Am greşi însă dacă am considera că eroii lui Corneille sînt numai făpturi extraordinare, nu şi oameni obişnuiţi. Într-adevăr, poetul i-a celebrat cu strălucire pe virtuoşi; dar nu mai puţin ne-a zugrăvit şi o umanitate de un grad mai coborît, numărînd în ea făpturi mediocre, intriganţi şi fricoşi, oameni răi sau oameni sub stăpînirea unor complexe de inferioritate. În lupta lor sublimă, eroii totuşi raţionează, dezbat cu ei înşişi şi cu împrejurările, ceea ce înseamnă că nu sînt străini de problemele şi îndoielile obişnuite ale oamenilor. Chimène şi Rodrigue sînt doi tineri care suferă; bătrînul Horace e tată, pînă în fundul sufletului; Curiace, fie şi în momentul teribilei încleştări, rămîne logodnicul; în Polyeucte există ascultarea oarbă a celui recent convertit, dar şi puternice legături cu voluptăţile vieţii şi ale iubirii.

S-a arătat adesea că firea burgheză a lui Corneille contrasta cu caracterul patetic al operei sale. De aici, diferite supoziţii, printre care şi aceea că eroismul cornelian nu era doar o trăsătură specifică atribuită de poet personajelor sale, ci şi un complex de sentimente comune epocii ca atare, sentimente conformate prin stoicismul creştin practicat de şcolile iezuite, ca şi prin ideile despre cavalerism şi onoare răspîndite prin scrierile lui d'Urfé şi traducerile din Ariosto. Ideea, fireşte, nu trebuie respinsă; ar fi însă o greşeală, deopotrivă şi o impietate, să-l reducem pe Corneille la reţeaua de locuri comune din literatura epocii.

Diferiţi cercetători[1] susţin că la Corneille ar exista aspecte de amoralism şi pesimism capabile să facă din acest poet un precursor al lui Schopenhauer şi al lui Nietzsche. Rămîne de văzut — afirmă cercetătorii amintiţi — dacă eroii cornelieni luptă întotdeauna pentru o cauză nobilă a tradiţiei, a onoarei, a patriei ori a umanităţii, nu şi pentru orgoliul lor personal, stăpînit adesea de criterii şi sentimente feudale. Opinia, oricum, ne pare extremă; pînă la un punct şi paradoxală. Într-adevăr, nu am putea să spunem că eroii lui Corneille divinizează cauzele pentru care luptă; dar fără îndoială le socotesc imperative morale, le pun sub semnul datoriei, le înscriu într-o ierarhie de valori, nu într-atîta încît să le cuprindă cu fervoare toată inima, dar îndeajuns ca în slujba lor să pună întreaga tărie a braţului.

Rămîne discutabilă şi ideea că eroul cornelian ar tinde spre o viziune de viaţă şi o morală de supraom. Acest erou, în ambianţa de idei a secolului al XVII-lea, e altceva decît „principele" lui Machiavelli, conducătorul pentru care scopul scuză mijloacele, sau „eroul" moralistului spaniol Baltasar Gracián y Morales (1601—1658), gata să facă apologia ostentaţiei, să folosească onestitatea doar ca stratagemă, să considere că viaţa este o luptă de măşti în care trebuie să-ţi maschezi jocul pentru a putea smulge masca de pe obrazul

[1] Roger Caillois, în două numere din *Nouvelle Revue Française* (martie şi octombrie 1938); O. Nadal, în lucrarea *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille* (Paris, 1948).

https://biblioteca-digitala.ro

celuilalt, să proclame dedublarea drept datorie şi să ridice disimularea la rang de ştiinţă şi artă. Deopotrivă, eroul cornelian refuză să alunece în vreo disperare sau alta. Fie şi în cea mai încleştată situaţie, acesta înţelege să ţină în mîna sa ambele capete ale situaţiei. Rodrigue îşi răzbună tatăl; ţine, însă, ca în ochii Chimènei să rămînă mai departe cel de pînă atunci; Nicomède, nu mai puţin, îşi respectă părintele; datoria, totuşi îi cere ca împotriva acestuia să apere independenţa ţării. Corneille îşi poartă personajele pînă în situaţii sublime, capabile să descopere nesfîrşită frumuseţe chiar şi în rău, nu însă să şi confunde vreodată frumosul cu binele propriu-zis.

9. Corneille, poet baroc?

În ce măsură, în secolul său, Corneille a fost şi un poet baroc?

Problema apare în preocupările mai multor cercetători moderni.[1] Într-adevăr, există trăsături şi situaţii de natură să confirme ipoteza. Ne gîndim mai întîi la o anume dualitate din psihologia lui Corneille. Pe de o parte un sentiment de modestie, aproape umil, în ce priveşte condiţia lui socială şi preocupările sale diurne în viaţa domestică sau cea publică; pe de altă parte ceva de regalitate, de orgoliu superb, ca poet. Apoi, situaţii asemănătoare şi în operă. Cît e de adevărat — se întreabă unele opinii în cauză — că poetul ar fi zugrăvit energii implacabile, acte ale voinţei ferme? Găsim mai degrabă dovezi de inconstanţă, oscilaţii, atitudini de nehotărîre. Lăsînd imaginaţia să treacă înaintea observaţiei, Corneille a plămădit caractere care se îndepărtau de la datele reale. Sertorius, Cinna, Rodogune trec prin stări de cumpănă care le macerează voinţa; cînd Horace îşi ucide sora, e greu de precizat dacă a comis gestul din siguranţă lucidă. Şi atunci întrebarea: teatrul lui Corneille este un teatru cu personaje construite clasic, putînd să răspundă cu precizie statuară de actele lor, sau un teatru de mobilităţi intime şi incertitudini, ai cărui eroi, neputînd să-şi dea singuri pacea de care au nevoie, trebuie să recurgă la intervenţii excepţionale, la stări de graţie, la abandonări pe seama demonului interior?

Corneille — se afirmă — nu este clasicul care să fi intrat într-o statuare definitivă a istoriei şi a judecăţilor literare, ci poetul în care avem încă mult de descoperit, a cărui operă trebuie s-o privim nu prin unghiul stabilităţii, ci dimpotrivă printr-unul al mişcării, al contrastelor, al luptelor interioare nelimpezite, al unor jocuri extreme de imaginaţie tinzînd spre selecţionări şi esenţe, nu însă şi ajungînd în stăpînirea lor.

Jean Rousset, în cercetarea amintită, consideră că artistul care trăieşte într-o perioadă de predominanţă barocă nu este obligat prin aceasta să i se şi supună, şi că în orice caz viziunea lui barocă îi lasă libertăţi de iniţiativă şi interpretare. Se opreşte, printre alţii, şi asupra lui Corneille, considerînd că în premisele operei putem recunoaşte numeroase date pe deplin baroce. Con-

[1] A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII-e siècle*, Paris, 1948—1954; R. Lebègue, *Le Théâtre baroque en France*, 1942; G. de Reynold, *Le XVII-e siècle, Le Baroque et le Classique*, Montréal, 1944; J. Rousset, *La Littérature de l'âge Baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, 1953; V. Vedel, *Corneille et Molière*, cap. II din *Le Baroque et le Classique*, trad. din lb. daneză, Paris, 1935; H. Hatzfeld, *A Clarification of the baroque Problem in the romance Literatures* în *Comparative Literature*, 1949; E. d'Ors, *Du Baroque*, trad. din lb. spaniolă, Paris, 1935; ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro

stituindu-şi treptat un univers dramatic propriu, Corneille s-a îndreptat spre permanenţele umane. Faptul poate să însemne o depărtare de spiritul baroc; totuşi păstra esenţe şi colorituri ale acestuia; cu alte cuvinte: refuz şi totodată adeziune; rezistenţă, lăsîndu-i însă şi porţi deschise.

10. Stilul

Stilul lui Corneille — mai bine zis, puterea sa de redare poetică — are tot atîtea valenţe ca şi mulţimea situaţiilor de viaţă puse în joc.

În comedii, comunicarea lui e vie, naturală, sesizantă; se realizează cu simplitate, fără căutări de efecte, cu apropieri vizibile de vorbirea obişnuită. Cînd are de relevat fapte deosebite, devine colorat, intens,se încarcă de imagini pitoreşti, împrumută evocării o mantie a demnităţii. Pentru exprimarea sentimentului grav foloseşte o scară întreagă de registre, de la efuziunea lirică din *Imitation de Jésus-Christ* pînă la sobrietatea pe cît de pasională pe atît de stăpînită în dialogul ultim dintre Polyeucte şi Pauline. De la stilul simplu din comedii pînă la cel sublim din tragedii, Corneille trece prin toate treptele intermediare, fără a lăsa vreodată o impresie de gol sau discontinuitate.

Poezia lui Corneille exprimă prin excelenţă rigoare dramatică. Are linie, ţinută, coardă, simetrie. Izbuteşte să reliefeze energia ideilor, a situaţiilor şi a personajelor ce-şi stau faţă în faţă în conflictul lor dialectic. Antitezele, sub forma lapidară în care ne sînt înfăţişate, capătă viaţă şi elocvenţă. Monologurile şi tiradele vin cu o argumentaţie strînsă, bătută în aramă. Toate au de justificat ceva: o acţiune, o atitudine, o concepţie morală, o dezbatere intimă, o hotărîre. Stilul prin care sînt redate are în el forţă şi mişcare. Exprimă o gîndire care condensează materiale imense în formulări scurte, pregnante, cu rezonanţă de maxime, în stare să cîştige dintr-o dată adeziunea comună, să fie memorate cu uşurinţă, să intre în deprinderile fireşti ale judecăţii. De exemplu:

Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années.[1]

(LE CID, ACT. IV, SC. 1);

Mourir pour le pays est un si digne sort
Qu-on briguerait en foule une si belle mort.[2]

(HORACE, ACT. II, SC. 3)

S-au formulat obiecţii, în genere de felul acestora: limba lui Corneille are nerv, înălţime, îndrăzneală, nu însă şi puterea de a fi în totul adevărată; stilul său solemn şi susţinut impune raţiunii, dar nu şi inimii; acest stil e mai mult energic decît armonios, mai mult dinamic decît plastic, mai mult voit decît spontan, mai mult energic decît sensibil; e prea ferm pentru a fi şi variat, prea cerebral pentru a putea să comunice pe lîngă datoria vieţii şi fiorul ei.

[1] E-adevărat, sînt tînăr, dar pentr-un suflet mare/ Valoarea nu aşteaptă ca vîrsta s-o măsoare.

[2] Căci moartea pentru ţară de toţi este dorită/ Şi-n viaţa tuturora e-o splendidă ispită.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu am avea dreptul să ignorăm aceste obiecţii; deopotrivă însă trebuie să ţinem seama şi de alte elemente, privind doctrina clasică în proces de constituire, fixarea concepţiei tragice şi în genere modalitatea de a o exprima.

În clasicismul francez, separarea stilurilor e de rigoare. Sub acest raport, vom asista la egalarea şi chiar depăşirea modelului greco-latin. Boileau, în critica sa, inspirîndu-se bineînţeles din antici, stabilea cu stricteţe o stratificare tripartită a stilurilor: stilul sublim pentru tragedie, stilul mijlociu pentru comedia socială (în care actorii „*badinent noblement*") şi stilul „*buffon*" —rudimentar, plebeian, repudiat, „*mots sales et bas*"—al farselor populare. Ne interesează aici stilul sublim. Tragicul — în concepţia pe cale de constituire— era dator să se înalţe deasupra vieţii cotidiene şi deopotrivă deasupra laturilor obişnuite, corporale, din natura umană. De aici, o seamă de condiţii pentru stilul menit să-l exprime. Trebuie să se înveşmînteze în nobleţe; trebuie să procedeze cu măsuri largi, capabile să confere personajului tragic o demnitate suverană; trebuie să se ridice la esenţe, să capete putere de celebrare, nu plutind în sfere hieratice sau răpind fiinţei umane realitatea ei efectivă, dar oricum imprimîndu-i înălţime.

Corneille se numără în această privinţă printre ctitori. Nu s-a mărginit să reediteze, în spirit renascentist, preceptele clasice. A înţeles deopotrivă că această tendinţă se afla în gustul epocii şi reprezenta o agregare necesară în dezvoltarea culturii franceze.

11. Privire finală

Între *Mélite* şi *Suréna* se întinde un drum lung, numărînd aproape cinci decenii de creaţie dramatică, treizeci şi două de piese reprezentate în Franţa pe scenele vremii, cîteva colaborări, între care una cu Quinault si Molière, vaste comentarii asupra operei de teatru în *Examens* şi *Discours*, toate acestea trăite şi elaborate cu conştiinţă severă, cu suflet patetic, cu voinţă raţională de gînditor, cu pasiune poetică.

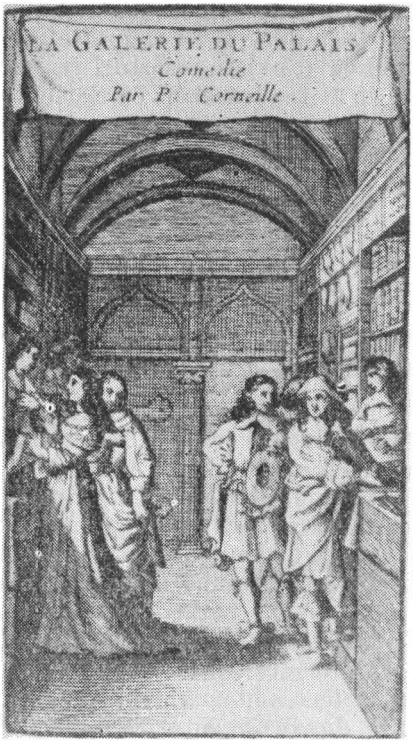
În toate etapele marcate pe acest drum, de la cele incipiente pînă la acelea ale declinului, s-a preocupat să inoveze, să interpreteze date, indicaţii şi mişcări ale epocii, să găsească forme de teatru corespunzătoare spiritului francez.

În prima sa perioadă, aparent nu aducea nimic deosebit peste nivelurile obişnuite. Un autor cu oarecare succese pe scenă, întocmai ca Tristan, Mairet şi alţii; ca şi aceştia, influenţat de canavaua italiană, tributar modelor spaniole. Nu e însă mai puţin adevărat că în dosul acestor docilităţi stăruia un neastîmpăr, o neîntreruptă căutare. În estetica sa, libertăţi şi îndrăzneli inedite; stilul — în raport cu ceea ce puteam întîlni la contemporanii şi rivalii săi — mai limpede şi mai susţinut; „regulile", nu obiect de ascultare şi de supunere principială, ci în primul rînd cîmp de examinări şi experienţe; iniţiative de natură ca în primul moment să surprindă, dar ulterior să fie general acceptate; unitate de timp în tragicomedie *(Clitandre)*, compoziţie în stanţe *(Médée)*, convorbire pe scenă cu tonul natural *(La Veuve, La Galérie du Palais, La Place Royale)*.

A urmat *Cid*-ul. Dintr-o dată idei, intuiţii şi pulsaţii noi, putînd să însemne tot atîtea lumînări de orizonturi şi indicaţii programatice. În locul unor

https://biblioteca-digitala.ro

simple succesiuni de scene manevrate de capriciul sau fantezia autorului, constatăm acum *înlănțuirea organică*, reieșită din necesități intime ale acțiunii. Dialog ferm, esențial, arhitectonic, transpunînd în vorbire dramatică preceptele lui Malherbe cu privire la stilul simplu, precis și nobil. Limbaj înalt; cadențe grave; termeni proprii căutați cu grijă, capabili să elimine anumite echivalențe discutabile, deși consacrate prin uz; formulării vii, dinamizante, în schimbul locuțiunilor uzate de vreme, cu reliefurile șterse; cuvinte serioase și propoziții comunicative, fără amestecuri de grotesc și licențiozitate, împletind vibrația lor sonoră cu nota ideală și eroică a ideilor și sentimentelor exprimate.



Frontispiciu la ediția *La Galérie du Palais*, 1664. Paris.

Din clipa în care a admis să respecte „regulile", Corneille li s-a supus cu consecvență. Făcea aceasta nu din simplu respect teoretic, ci mai ales cu un sentiment practic. Considera, anume, că regulile sînt utile, că pot fi eficace, că sînt chemate să aducă în teatru marea lui regenerare. Tragedia, prin natura ei, implică situații patetice, caractere tari, acțiuni intense obligînd pe eroi să lupte cu evenimente din afară și cu încordări pasionale din ei înșiși. „Regulile", într-adevăr, restrîng cîmpul de mișcare; însă pot compensa în adîncime ceea ce li se ia în suprafață. Înțelegînd toate acestea și fără a se lăsa copleșit de mulțimea și intensitatea dificultăților inerente, Corneille și-a impus să creeze un teatru al dezbaterii intime, mai bine zis al omului interior, cu suflet eroic, cerînd dezlegări în primul rînd de la conștiința proprie, hotărît să-și înfrunte destinul, neacceptînd nici o altă victorie decît aceea dictată și cucerită de sentimentul onoarei, de legea datoriei și de forța voinței.

Adăugăm la acestea: siguranța și soliditatea intrigii, economia acțiunii constituite din episoade esențiale, ordonanța arhitectonică a raționamentelor, demnitatea monologurilor și desfășurarea strălucitoare din dialoguri, energia stilului cu avîntarea lui sublimă și cu acele încheieri peremptorii în concentrări ca de maximă. Reprezintă cuceriri și agregări-cheie, hotărîtoare pentru ca tragedia franceză să-și înceapă cu adevărat cariera, el, Corneille, devenind părintele ei.

Din acest punct însă au început și criticile. Contextual le-am întîlnit în analizele de pînă aici. Eroii — s-a spus — sînt situați prea sus; par mai mult semizei decît oameni. Prea multă coardă, prea insistentă solicitare a voinței, prea severă strivire a sentimentelor. Ne-ar plăcea să întîlnim la ei și

https://biblioteca-digitala.ro

momente de slăbiciune, la nivelul unei umanităţi spre care să venim cu emoţie, cu îngîndurare, cu simpatie, nu doar cu admiraţie rece, solemnă. În noi, fără îndoială, există resorturi rezistente; umanitate însă putem găsi deopotrivă şi în atîtea trăsături care ştiu să ne înduplece. Pe acestea din urmă, Corneille le-a nesocotit; de aceea cercetarea lui asupra omului rămîne o cercetare parţială. Obiecţia, în linii generale, seamănă cu aceea pusă pe seama lui Eschil în *Broaştele* de Aristofan.

Nu mai puţin hotărîte, uneori chiar cu notă impetuoasă, sînt şi obiecţiile privind încadrarea poetului în sistemul strict al „regulilor". Era drept, anume, ca un geniu ca al lui, putînd să-şi întindă aripile pînă departe, să devină prizonierul unor formulări teoretice şi să admită ca patroni doctrinari pe Chapelain şi Scudéry? Nu e cumva o abdicare? Oare faptul nu l-a ţintuit, obligîndu-l ca în locul acţiunii să pună discursuri? Nu i-a răpit sau, în orice caz, nu i-a micşorat putinţa de a sonda cu mijloacele sale în mai multe domenii ale realităţii? E firesc ca o criză de conştiinţă să fie adusă în cadrul unei singure zile şi ca toate evenimentele ei exterioare să se petreacă într-un singur loc? Oare nu este acesta un cerc vicios în care Corneille s-a zbătut mai bine de două decenii, căutînd neîncetat, fără a-şi găsi vreodată, dacă nu soluţia de a se depăşi, măcar pe aceea de a rămîne egal cu el însuşi? Ce ar fi devenit Shakespeare, la ce s-ar fi redus tabloul umanităţii din opera lui — se întreabă aceiaşi comentatori — dacă poetul ar fi plecat capul în jugul unor „reguli" asemănătoare?

Dar problema astfel ridicată nu-l priveşte numai pe Corneille; cuprinde aspecte interesînd creaţia clasică franceză în genere. Instituirea „regulilor" e un fenomen complex. Am greşi dacă am reduce totul la un program doctrinar, la o convenţie literară. Procesul închide în el căutări îndelungi, stări psihologice şi sociale, lupte pentru definirea unui stil, agregări de cultură în condiţii istorice date.

Revenim la Corneille. Este un autor inepuizabil. Explorările lui denotă o luptă neîntreruptă pentru a impune demnitatea dramei, pentru a o apăra şi pentru a-i înnobila subiectele. În ce priveşte partea finală a operei lui dramatice, nu este cazul s-o minimalizăm. Găsim în ea evocări de epoci şi imperii, încrucişări de sentimente şi sensuri etice, lumi şi continente, bogăţii întregi de imagini, situaţii, personaje şi colorituri poetice. Desluşim în ea, deopotrivă, încercări de a găsi pentru exprimarea acestora forme dramatice diferite: piese cu intrigă complexă *(Héraclius)*, dramă romanescă *(Don Sanche d'Aragon)*, piesă-spectacol *(Andromède)* ş.a.

Totul în opera lui Corneille reflectă fecunditatea inspiraţiei, frumuseţe şi strălucire a expresiei, bogăţie şi variaţie în alegerea mijloacelor de realizare, aspiraţie umană la înălţime. A vrut mult, a năzuit departe; uneori — am putea spune — mai mult şi mai departe decît stă în puterea naturii şi a minţii omeneşti. Cîteodată, parcă regretăm că acest poet nu a mers pe o cale mai de mijloc, oprindu-se astfel la sentimente dintr-o rază mai ponderată a vieţii, asigurîndu-şi o creaţie mai egală, evitînd, desigur, măcar în parte gravele dezamăgiri care l-au zguduit. Revenim însă din această impresie, cu reculegere şi cu admiraţie, gîndindu-ne că sublimul implică forţă, entuziasm, beţie de aer tare, curaj în a trece şi dincolo de limitele realităţii obişnuite.

https://biblioteca-digitala.ro

CLASICISMUL FRANCEZ (V)

CONTEMPORANII LUI CORNEILLE

1. Tendinţe şi configurări

Epoca dintre 1630 şi 1660 reprezintă în teatrul francez o epocă pregătitoare. Asistăm în cuprinsul ei la confuzii şi incertitudini, la eliminări de genuri perimate ori obosite, la circumscrieri ale unor influenţe străine, toate acestea deschizînd calea teatrului clasic şi ajutînd la constituirea caracterelor lui distinctive.

Se imită Antichitatea. Oferă surse de inspiraţie atît scrierile poeţilor cît şi ale istoricilor. Dintre tragici, primul loc îl deţine Seneca; declamaţia literară, antitezele, stilul înalt şi susţinut, maxima filozofică — toate acestea sînt luate drept condiţii ale genului tragic. Îi urmează, în ordinea preferinţei, Euripide. Se extrag pasaje şi din alţi autori sau se combină episoade din scrieri diferite. De exemplu: Scudéry, în *Lygdamon*, a folosit fragmente din *Astrée*, romanul pastoral al lui Honoré d'Urfé; Rotrou, în *Agésilas de Colchos*, prelucrează cartea a XI-a din *Amadis*, romanul cavaleresc al spaniolului García Rodríguez de Montalvo; ş.a. Continuă şi împrumuturile din italieni. Nu numai Tasso, dar şi autori mai puţin însemnaţi — Bargagli, Sforza d'Oddi, Giambattista della Porta — sînt folosiţi de autori rămaşi în obscuritate, ca Rayssiguier şi d'Alibray, ca şi de alţii mai notorii, în frunte cu Rotrou.

Ca influenţă modernă contează mai cu seamă cea spaniolă. Avem de-a face cu o reţea întinsă şi complicată, numărînd în ea traduceri, adaptări, remanieri şi procedee de *contaminatio* din aproape toţi autorii spanioli consacraţi: Lope de Vega, Guillén de Castro, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Alarcón, Rojas, Calderón. Cităm — cu titlu de curiozitate generală — cîteva exemple: *L'Heureuse Constance* (Fericita Constanţa), piesa lui Rotrou, combină în ea elemente din două piese ale lui Lope de Vega: *El poder vencido y el amor premiado* (Puterea învinsă şi iubirea răsplătită) şi *Mirais a quién alabais* (Priviţi pe cine lăudaţi); Scarron, în *Jodelet duelliste*, combină situaţii din *No hay peor sordo* (Nu există un mai mare surd) de Tirso şi *La traición busca el castigo* (Trădarea caută pedeapsa), comedia lui Rojas; Thomas Corneille a compus *Les Engagements du hasard* (Făgăduielile soartei) compilînd din *El alcalde de si mismo* (Judecător sie însuşi) şi *Casa con dos puertas mala es de guardar* (Casa cu două porţi e greu de păzit), ambele de Calderón; ş.a.m.d.

https://biblioteca-digitala.ro

Influenţa spaniolă se va prelungi pînă către sfîrşitul secolului. Vom întîlni împrumuturi din autori castilieni şi la Molière. Însă, începînd din 1660, o dată cu intrarea teatrului francez pe făgaşul „regulilor", această influenţă avea să devină mai discretă, mai temperată. Explicaţia: pe măsură ce aceste „reguli" impuneau un teatru mai concentrat, cu studii şi analize de sentimente ca şi cu implicaţii moralizante, interesul publicului pentru acţiunea complicată şi pentru aventura răsunătoare cădea pe plan secundar. Propriu-zis, în tragedie, influenţa spaniolă nu a fost esenţială; s-a manifestat la suprafaţă, nu însă şi în adîncime. Teatrul francez a luat din ea măreţia de cadru, mişcarea, o anume solemnitate; a rămas însă străin de tumultul interior al dramei spaniole: pasiunea sîngelui, devoţiunea catolică, exaltarea patriotismului, ideea de răzbunare trăită cu forţă sălbatică. În comedie situaţia diferă. Aici, mai cu seamă în procedeele de întreţinere şi prelungire a intrigii, împrumuturile spaniole abundă: travestiri, recunoaşteri, infidelităţi ale îndrăgostiţilor, recuceriri de sentimente, jocuri ale iubirii incipiente ş.a.

Există încă autori şi opere care se declară împotriva „regulilor". Rotrou, în această privinţă, este intransigent. E vorba însă de manifestări izolate. Sistemul aristotelic se anunţă biruitor. Doar rareori mai apare pe scenă decorul multiplu. Indicaţiile de scenografie s-au redus la minimum; sîntem la un pas de simplitatea şi de linia sobră a decorului din tragedia clasică.

Richelieu, cîştigat de teoriile lui Chapelain, reluate şi de alţi doctrinari (La Mesnardière, abatele d'Aubignac, Desmarets de Saint-Sorlin), s-a declarat cu autoritate în favoarea „regulilor" şi le-a impus autorilor de sub patronajul său. Nu acesta însă a fost motivul hotărîtor; instituirea sistemului ţine de realităţi mai profunde, incluzînd în ele spiritul epocii, vocaţii ale geniului naţional, momente de integrare şi de plenitudine într-o lungă evoluţie literară.

La început, actorii au privit „regulile" cu indiferenţă şi chiar cu ostilitate. Cei de la Hôtel de Bourgogne în primul rînd. Resimţeau cu nemulţumire să renunţe la inventariile lor de recuzită şi decoruri, precum şi la efectele de spectaculozitate obţinute cu acestea. Publicul însă le-a sprijinit. E vorba nu propriu-zis de publicul obişnuit, credincios încă farselor şi teatrului de bîlci, ci de publicul ales, reunind în sălile de spectacol aristocraţi şi burghezi înstăriţi, unii rafinaţi prin frecventarea oamenilor de litere, a saloanelor, a femeilor de spirit, în genere a societăţii „preţioase", alţii prin formaţie intelectuală clasicizantă. E un fenomen care nu putuse să prindă rădăcini nici în Spania, şi nici în Anglia, deşi s-au făcut încercări în acest sens, chiar prin pana unor scriitori sau doctrinari autorizaţi. Motivele, desigur, sînt multiple. Principalul — credem — stă în aceea că teatrul în aceste ţări se adresa mai cu seamă publicului popular, dispus să participe la spectacol în primul rînd cu imaginaţia lui liberă, cu entuziasmul său total, cu fabulaţia lui naivă şi spontană, nu cu reţineri ori atitudini critice, cu spirit analitic, cu raportări la un program teoretic sau altul. Cît priveşte teatrul italian, procesul aici nu prezintă însemnătate. „Regulile" au fost adoptate în teatrul scris, nu şi în cel jucat. Era mai mult o modă umanistă şi un protocol de curte ori de academii savante decît o creaţie artistică reală şi statornică.

https://biblioteca-digitala.ro

Revenim în Franța. Un timp, doctrinarii s-au preocupat ca instituirea „regulilor" să nu nesocotească în totul gusturile publicului popular. Dovadă, precizări ca ale lui Scudéry: „Această piesă trece oarecum peste severitatea regulilor, deși nu le nesocotesc; cu toate acestea, vă rog să țineți seama că, satisfăcînd pe savanți, trebuie să mulțumim și poporul, prin varietatea spectacolelor și prin diferitele fațete ale teatrului."[1] Trei ani mai tîrziu (1639), același Scudéry, în *Apologie des spectacles*, găsea de cuviință să împartă pe spectatori în trei categorii: „savanții" care cer autorilor să respecte cu strictețe regulile poetice, „preocupații" care vin la teatru cu idei preconcepute și „ignoranții de la parter", incapabili de a înțelege lucrurile de bun-gust. La Mesnardière în *Poétique*, Desmarets, Chapelain, ca să nu-i amintim decît pe aceștia, susțineau păreri asemănătoare. S-ar spune — potrivit unora dintre doctrinarii lui — că teatrul clasic francez ar fi rămas o formă de suprafață, fără pătrundere în tot cugetul națiunii. Totuși nu este așa! Faptul se datorește în primul rînd scriitorilor. Aceștia, prin arta lor, au izbutit ca în cadrul unor norme cu aparențe discriminatorii să polarizeze totuși adeziuni comune și valori profunde ale geniului național.

Genurile intermediare ori tranzitorii — pastorale, farse, tragicomedii ș.a. — se dau la o parte, lăsînd să domnească tragedia și comedia ca genuri tutelare și coloane de susținere ale edificiului clasic. Elementele materiale, care aveau de scop să răspundă unui public doritor de spectaculozitate și de emoții tari, fac loc acum relatării epice și analizelor. Există încă scene crude, oarecum licențioase, puțin preocupate de puritatea moravurilor și de convenienta elegantă. Le întîlnim chiar la Corneille (*Clitandre*), Mairet (*Sophonisbe*) sau Rotrou (*Cléagénor et Doristée*, *L'Innocente Infidélité*). Însă, începînd din 1640, corectarea devine vizibilă. Se vorbește insistent despre „epurarea" gusturilor. Corneille, dezbătînd problema în mod polemic, oarecum se și amendează în același timp: se întreabă anume dacă eșecul suferit de *Théodore* nu provenea și din faptul că s-a implicat ideea de prostituție în acțiunea piesei. În 1641, Ludovic al XIII-lea interzicea actorilor, sub amenințare de temniță și amendă, să mai reprezinte pe scenă acțiuni necinstite („*malhonnêtes*"), să întrebuințeze cuvinte „lascive" sau „cu două înțelesuri", să recurgă la fapte de natură a răni buna-cuviință publică. Pentru moment, măsurile cuprinse în această declarație au avut efect. Curînd au urmat dezordinile Frondei. Actorii au căpătat astfel putința de a reveni la vechile lor practici; publicul însă nu i-a mai urmat, sau nu în aceeași măsură.

În această ambianță teatrală, Corneille, desigur, era astru și energie conducătoare. Dar nu e mai puțin adevărat că și contemporanii săi, prieteni sau adversari, nu sînt lipsiți de însemnătate. Cîțiva dintre ei își au locul lor bine fixat în viața literară și în manifestarea de teatru a epocii.

2. Rotrou

Știm despre Jean de Rotrou (1609—1650) că era fiul unui „*honorable homme*" din Dreux, că și-a început „umanitățile" la colegiul din localitatea natală, că un timp le-a continuat la Paris, că a început să versifice devreme

[1] Prefața la piesa *Didon*.

https://biblioteca-digitala.ro

și că era încă un copil cînd actorii de la Hôtel de Bourgogne i-au reprezentat, în 1628, *L'Hypochondriaque ou Le Mort amoureux*. Materialmente, de multe ori i-a lipsit siguranța zilei de mîine. Anume docilități și servicii literare făcute lui Richelieu i-au adus protecția acestuia. Totul părea că-i surîde — piesele îi erau bine primite, reprezentațiile îi erau onorate cu prezența familiei regale și a marilor demnitari — cînd în mod neașteptat s-a retras la Dreux, unde avea să-și cumpere o sarcină de magistrat. A continuat de la distanță să scrie pentru teatru. Va alimenta neîntrerupt repertoriile actorilor de la Hôtel de Bourgogne, foștii lui camarazi de breaslă. A murit tînăr, în timpul unei epidemii, dedicîndu-se cu generozitate binelui obștesc. Îl admira pe Corneille, refuzînd să intre în corul celor care îl criticau. Corneille la rîndul său i-a păstrat o afecțiune egală. Contemporanii ne prezintă figura lui în culori calde, încărcate de respect și simpatie. Era un prieten săritor și devotat. Îi plăcea să se izoleze, păstrîndu-și independența; nu-l mai interesa — cum declară el singur — „să ia loc în caretele marilor seniori".

Avem de la el o operă dramatică întinsă, variată, însă inegală, nepusă la punct, lăsînd ca multe calități și sclipiri din ea să se piardă într-o masă uriașă de situații compuse în grabă, fără înlănțuirea și limpezirea de rigoare. Nu ne putem da seama cu certitudine dacă această nelimpezire provenea din faptul că i s-a întrerupt viața prea devreme, din împrejurarea că scria sub exigența febrilă a repertoriilor imediate sau din structura propriu-zisă a poetului.

Numeric, teatrul lui Rotrou numără treizeci și șase de piese: paisprezece tragicomedii, treisprezece comedii, nouă tragedii[1]. Nu s-a preocupat să inventeze subiecte; aproape toate folosesc surse străine: autori greci și latini, italieni și în special spanioli, la care se adaugă vechi farse franceze și scrieri contemporane. Știa însă ca pe canavaua împrumutată să înscrie întotdeauna un element nou și caracteristic, să refacă în mod viu diferite scene sau pasaje, să combine cu abilitate, să modifice unele caractere originale adaptîndu-le la gustul vremii, să atenueze prin umanizare unele trăsături ridicole; într-un cuvînt, știa ca în situația sau mediul împrumutat să introducă o notă de gîndire proprie, de indepedență a judecății și a tratării.

A început prin a fi destul de tributar italienilor și spaniolilor, mai ales în ce privește intriga prelungită și complicată, aventura de efect, răpirile și

[1] În ordinea cronologică în care au fost scrise și reprezentate, aceste piese sînt *L'Hypochondriaque ou Le Mort amoureux*, tragicomedie (1628), *La Bague de l'oubli*, comedie (1628); *Cléagénor et Doristée*, tragicomedie (1630); *La Diane*, comedie (1630); *Les Occasions perdues*, tragicomedie (1631); *L'Heureuse Constance*, tragicomedie (1631); *Les Ménèchmes*, comedie (1632); *Hercule mourant*, tragedie (1632); *La Célimène*, comedie (1633); *L'Heureux Naufrage*, tragicomedie (1634); *La Céliane*, tragicomedie (1634); *La belle Alphrède*, comedie (1634); *La Pélerine amoureuse*, tragicomedie (1634); *Le Filandre*, comedie (1635); *Agésilas de Colchos*, tragicomedie (1635); *L'Innocente Infidélité*, tragicomedie (1635); *Clorinde*, comedie (1636); *Les Sosies*, comedie (1636); *Les deux Pucelles*, tragicomedie (1636); *Laure persécutée*, tragicomedie (1637); *Antigone*, tragedie (1638); *Les Captifs*, comedie (1636); *Crisante*, tragedie (1639); *Iphigénie*, tragedie (1640); *Clarice ou l'Amour constant*, comedie (1641); *Bélisaire*, tragedie (1643); *Célie ou le Vice-Roi de Naples*, comedie (1645); *La Soeur*, comedie (1645); *Le véritable Saint-Genest*, tragedie (1646); *Don Bernard de Cabrère*, tragicomedie (1647); *Cosroès*, tragedie (1648); *Florimonde*, comedie (1649); *Don Lope de Cardone*, tragicomedie (1649); *L'Illustre Amazone*, tragedie (1650).

https://biblioteca-digitala.ro

travestirile senzaționale, atacurile nocturne, evenimentele neașteptate, incidentele capabile să prelungească producerea deznodămîntului. Apariția *Cid*-ului i-a modificat acest unghi de înțelegere a lucrurilor, făcîndu-l să-și corecteze unele revărsări ale facilității, să devină mai logic și mai concentrat.

Prima piesă compusă în această nouă stare de spirit este *Laure persécutée* (Laura persecutată, 1638), cu subiectul împrumutat din Lope de Vega. Autorul evită nota dulceagă, frecventă în piesele tragicomice; fervoarea pasiunii și chinurile geloziei sînt redate cu energie și pregnanță. Cu *Saint-Genest* ne aflăm într-un punct înaintat al creației lui Rotrou. Reunește în ea elemente din *Polyeucte* și dintr-o piesă de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero* (Adevărul prefăcut). Se folosește procedeul de teatru în teatru. Un actor, în vreme ce juca rolul martirului dintr-o piesă cu subiect creștin (*Le Martyre d'Adrien*), simte în el nevoia de a se converti. Se identificase cu personajul reprezentat; dintr-o dată își dă seama că trăia efectiv sentimentele acestuia. Își proclamă noua credință în mod curajos, deschis, pătruns de adevărul ei. Rămîne inflexibil în fața amenințărilor, cerînd să i se aplice martiriul pe care îl va îndura cu stoicism. Acțiunea, în care se împletesc două intrigi, e condusă cu abilitate. Ni se dau descrieri sugestive cu privire la moravurile din trupa de actori a lui Genest. Ca vigoare, patetism și sinceritate, anume efuziuni ale actorului convertit au fost asemănate cu pasaje din *Polyeucte*. Stilul asociază accente diferite — comic, familiar, tragic și sublim — într-o unitate vie și comunicativă.

Don Bernard de Cabrère e socotită printre cele mai bune piese ale autorului. Eroul este un nobil spaniol urmărit de o soartă ingrată. Din această cauză, însușirile lui frumoase se vor risipi neputincioase. Asupra acțiunii plutește, o dată cu accentele care o fac emoționantă, și un surîs amar.

Venceslas s-a dovedit opera cea mai rezistentă a lui Rotrou. Subiectul se trage dintr-o piesă de Rojas: *No hay ser padre siendo rey* (Cînd ești rege, nu poți fi tată). Venceslas, regele Poloniei, crește la curtea lui pe Cassandre, fiica unui rege aliat. O iubește Ladislas, fiul regelui. Acesta, muncit de gelozie, înșelat și de întunericul nopții, își ucide fratele, crezînd că lovește în ducele de Curlandia. Venceslas anunță fiului vinovat că va trebui să-și plătească fapta cu viața, deși serviciile pe care le-a adus țării sînt mari. În cele din urmă, la rugămințile ducelui, ascultînd și de dorința poporului, îl absolvă de pedeapsă și îl încoronează rege. Momentul este fixat prin versuri energice, sentențioase.

Personajele sînt bine desenate. Rotrou știa să pregătească efecte dramatice și să le declanșeze în momente potrivite. Ladislas — de fapt, eroul principal — are măreție tragică. Îl tulbură gelozia ca sub semnul unei fatalități. Izbutește totuși să se descătușeze de sub încleștările ei, prin voință, printr-un sentiment al onoarei și printr-o putere interioară de ispășire cu prețul căreia își va redobîndi virtutea. Critica nu i-a iertat lui Rotrou finalul piesei, înduplecarea regelui cu nota ei melodramatică micșorînd nota sublimă a situației tragice.

Acțiunea din *Cosroès* se petrece la curtea unui rege oriental slăbit de bătrînețe și muncit de remușcarea crimelor înfăptuite. Îl așteaptă și o altă durere: revolta fiului său, cu amenințarea de a-i lua viața și tronul, împins la acestea de intrigile mamei vitrege. Toată piesa e cufundată într-o atmosferă de blesteme, de cugete sălbăticite, de teroare morală. Are însă și calități

https://biblioteca-digitala.ro

menţinînd-o cu fermitate pe linia de plutire: forţă dramatică, susţinere, plasticitate. Anumite moravuri orientale cu nota lor sanguinară, dublată de perfidii şi ascunzişuri, sînt zugrăvite elocvent, cu putere şi concentrare.

În comedie, Rotrou a debutat prin a fi tributar *imbroglio*-ului italian. *L'Hypochondriaque*, prima se piesă, aduce pe scenă aventurile absurde ale unui îndrăgostit care se crede mort. *Les Ménèchmes* şi *Les deux Sosies* prelucrează motive din Plaut, *Céliane* şi *La belle Alphrède* îşi întemeiază intriga pe jocuri de travestiri şi încurcături vesele. *Florimonde* este o comedie romanescă, *La Soeur* ne întîmpină cu valuri inepuizabile de vervă şi umor, *L'Innocente Infidélité* conţine elemente de feerie. Rotrou mînuieşte cu vivacitate scenele galante. Proiectează o ironie fină, inteligentă, nu însă lipsită de ascuţişuri satirice şi nici de intenţii moralizatoare, asupra sentimentelor facile, la început proclamate cu glas tare, cu patos, dar sfîrşindu-se repede în gesturi diletante şi manifestări ridicole. Cităm: declaraţii de iubire eternă, disperări afectate, nefericiri consolabile, suspine, gelozii de suprafaţă, confidenţe trădătoare, promisiuni şi hotărîri gata să se schimbe de la o clipă la alta. Foloseşte un comic nuanţat care îşi reînnoieşte continuu sursele şi procedeele, trezind în noi surîsul prin aluzii şi jocuri delicate de cuvinte, prin întîmpinarea contrarietăţii cu o formulă spirituală. Oranté, rătăcind prin faţa casei unde se află iubita pe care o crede necredincioasă, declamă:

Beau ciel de mon amour, maison si désirée,
Rue où ma liberté s'est si bien égarée...[1]

Alteori comicul este obţinut prin note mai apăsate: scene de gelozie, ameninţări, ieşiri violente, cuvinte de blestem, plecări ori gesturi radicale sub impulsul supărării.

Rotrou scrie cu imperfecţiuni. S-a spus că în toate piesele sale nu ar exista o singură pagină definitivă. În ce priveşte însă stilul, acesta este remarcabil. Nu lipsesc nici aici nepotrivirile: subtilităţi căutate, metafore excesive, antiteze prea frecvente, construcţii întocmite în grabă, imagini de gust îndoielnic ş.a. Dar toate se pierd, lăsînd ca impresia generală s-o dea măiestria şi varietatea poetică. Întîlnim o gamă variată de nuanţe, de colorituri, de vibraţii intime, de acordări ale diapazonului sufletesc. Unele versuri răsună sentenţios, grav, cu accente corneliene.

Din spirit de disciplină faţă de cvasi-oficializarea „regulilor", Rotrou s-a străduit să li se supună. Însă nu a izbutit; era o fire liberă, îndrăzneaţă, adesea capricioasă, simţind în permanenţă nevoia să-şi exercite fantezia. Înţelegea să rămînă el însuşi în orice împrejurare. Aparent i-a imitat pe italieni şi spanioli; în realitate, filtra totul prin sensibilitatea proprie.

Există tendinţa de a se aprecia la Rotrou numai virtuţile lui poetice, trecîndu-se cu vederea faptul că şi ca om de teatru are merite mari. Timp de douăzeci şi doi de ani nu a încetat să scrie pentru scenă, sondînd tot timpul publicul, încercînd să stabilească punţi de legătură între gusturile acestuia şi teoriile literare ale vremii, variindu-şi genurile, preocupîndu-se să pună opera de teatru pe piedestale artistice şi dăruindu-i fără preget partea

[1] Cer al iubirii mele, casă mult visată, /Stradă în care libertatea mea s-a rătăcit... (*Laure persécutée*, act. IV).

https://biblioteca-digitala.ro

cea mai nobilă din cugetul său. Piesele lui Rotrou cu greu ar mai putea să înfrunte o scenă modernă. Totuşi, contemporanii şi urmaşii lui au găsit în ele modele şi surse de inspiraţie. Notăm: Racine, în *La Thébaïde* şi *Iphigénie*; Molière, în *Amphitryon*, *Les Fourberies de Scapin* şi *Le Bourgeois gentilhomme*; Quinault, în *Les Rivales*; Regnard, în *Les Folies amoureuses*.

3. Pierre Du Ryer

Ca şi Rotrou, Pierre Du Ryer (1605-1658) a resimţit influenţa lui Corneille. Ca autor dramatic a cunoscut cîteva succese, a trăit în modestie şi sufleteşte a fost mai aproape de camarazii de breaslă decît de colegii savanţi de la Academie. Impulsul spre teatru l-a simţit încă din ambianţa familială. Tatăl său, mai întîi secretar al ducelui de Vendôme şi apoi istoriograf al Franţei, avea şi unele veleităţi poetice; publicase cîteva pastorale şi încercase să compună piese de teatru în gustul vremii.

Du Ryer a trăit din scris, traducînd pentru librari în schimbul unor remunerări modice. Candidînd la Academie o dată cu Corneille, a fost ales înaintea acestuia. A scris tragedii, tragicomedii şi comedii; în total şaisprezece piese, dintre care cîteva au atins în epocă notorietate.[1] La început manifesta o pronunţată tendinţă romanescă, pe care a schimbat-o apariţia *Cid*-ului. În acest sens, *Alcyonée* se remarcă prin felul cum s-a preocupat ca într-un subiect de tragicomedie să aducă simplitate, să dea sentimentelor o linie fermă şi să folosească un limbaj energic, ferit de divagaţii ori încărcături stilistice.

Saül este prima tragedie clasică inspirată din istoria biblică, direcţie în care, după unele aluzii din prefaţa la ediţia operei, Corneille i-ar fi urmat modelul: „...dacă e să merit ceva, doresc ca recompensă că pot servi ca exemplu, şi că maeştrii mei, aceste mari genii pentru care Grecia ar putea să invidieze Franţa, mă pot imita într-un scop atît de glorios..."

Scévole se află în centrul creaţiei lui Du Ryer. Are asemănări cu *Cinna*, apărută cu patru ani înainte. Întîlnim un anume paralelism al personajelor: Auguste — Porsenna, Cinna — Scévole, Émilie — Junie, fiica lui Brutus. Însă, în totalitatea ei, piesa poartă o pecetie proprie şi exprimă personalitatea autorului.

În numele libertăţii romane, Scévole şi Junie conspiră împotriva lui Porsenna, regele Etruriei. Acesta, în loc de răzbunare, îi pedepseşte prin clemenţă. Cei doi conjuraţi îi vor deveni recunoscători. Simţim incontestabil modelul dat de Corneille: ordonanţa clasică, arhitectura severă, economia mijloacelor. Poetul evită convenţia, romanescul, procedeele de efect. Cu precizie şi sobrietate pune în lumină sentimente puternice, esenţiale: patriotism, abnegaţie, spirit de sacrificiu, iubire înnobilată prin trăirea unei misiuni.

Du Ryer avea şi preocupări umaniste. Era un traducător neobosit din clasicii greci şi latini: Herodot, Polibiu, Strabon, Cicero, Ovidiu, Seneca,

[1] Principalele piese sînt: *Argénis et Poliarque*, tragicomedie (1630—31); *Lysandre et Caliste*, tragicomedie (1632); *Alcimédon*, tragicomedie (1634); *Les Vendanges de Suresnes*, comedie (1635); *Lucrèce*, tragedie (1637); *Alcyonée*, tragedie (1639); *Saül*, tragedie (1639); *Esther*, tragedie (1643); *Scévole*, tragedie (1646?); *Bérénice*, tragicomedie în proză (1645); *Thémistocle*, tragedie (1647); *Amaryllis*, pastorală (1650).

https://biblioteca-digitala.ro

Titus Livius. Ecouri din această preocupare treceau și în concepția lui dramatică. Respirăm aici ceva din aerul Romei și al virtuților latine.

Tot posibilități de mijloc dovedește Du Ryer și în comedie. Se oprește la acțiuni simple; evită incidente, episoade și peripeții care ar putea să le complice. *Les Vendanges de Suresnes* (Culesurile din Suresnes), cea mai caracteristică din toate, cuprinde o seamă de tablouri galante, toate cu notă agreabilă, presărate cu vorbe de spirit și cu poante în gustul zilei.

Trebuind să scrie și să traducă pentru a trăi, spoliat de librari, Du Ryer a fost nevoit să lase pe plan secundar principala sa vocație. S-a resemnat, nu însă fără a resimți un prelung sentiment de tristețe.

4. Georges de Scudéry

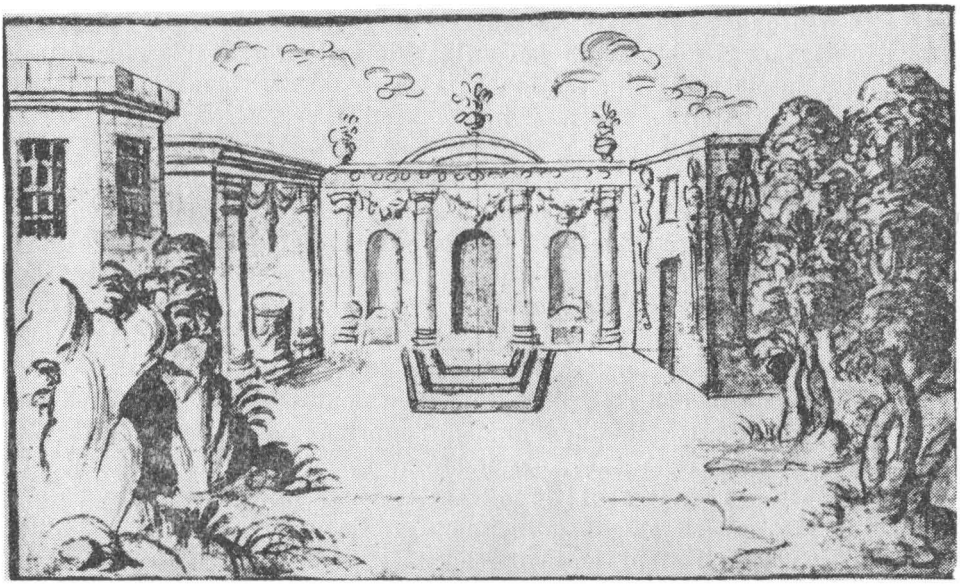
Între succesele teatrale din epocă, alături de acelea ale lui Mairet, Du Ryer, Tristan și alții, se numără și cele semnate de Georges de Scudéry (1601-1667). Părăsind cariera militară la vîrsta de treizeci de ani, s-a dedicat literaturii. Orgolios de originea lui nobilă, de faptele sale de arme și aptitudinile lui ca om de litere, era dispus oricînd să-și compună singur elogii. Contemporanii l-au privit în mod diferit: unii, printre care și Rotrou, se considerau îndreptățiți să-l admire; alții, deși îl știau protejat de Richelieu, nu se sfiau să-l numească „plagiatorul spaniolilor". Față de Corneille a manifestat invidie, neînțelegere și ostilitate, el fiind printre primii în lupta începută împotriva *Cid*-ului. În epocă a fost o prezență activă. A înregistrat și succese ca autor dramatic, spre nedumerirea și revolta unora dintre contemporanii săi. Boileau l-a privit cu ironie necruțătoare.

Piesele lui Scudéry fac parte din producția vremii; asigurau repertorii scenelor și aduceau public la teatru, întreținîndu-i și măgulindu-i niște gusturi în genere facile și devenite în bună parte stereotipe.

Lygdamon et Lydias (1629), piesa de debut, își trăgea ideea din *L'Astrée*. Peripeția prin care situația tragică se dizolvă în comic burlesc o asigură o doză inofensivă de opium. În *Le Fils supposé* (Fiul presupus), cîteva complicații în stil spaniol puse în mișcare printr-o travestire: Bélise se îmbracă în haine bărbătești, curtează din tactică pe Luciane, de unde gelozia lui Oronte, o provocare la duel și, în cele din urmă, faptul neprevăzut care va limpezi dintr-o dată totul. *Le Prince déguisé* (Prințul deghizat, 1635) reeditează situații de aceeași factură romanescă.

Succesul de moment al tragediei *L'Amour tyrannique* (Amorul tiranic, 1638) i-a îndemnat pe adversarii lui Corneille s-o opună *Cid*-ului. Tiridate, regele Pontului, se dezlănțuie în cruzimi: își condamnă soția la moarte, azvîrle în temniță pe tatăl ei, încearcă să-i ucidă fratele, Tigrane, și să violeze pe Polyxène, soția acestuia. Ormène, soția tiranului, este un personaj care ne cîștigă simpatia; înțelege să-i rămînă credincioasă, chiar așteptîndu-și martiriul. Ca lovitură de teatru, conversiunea de la sfîrșit a lui Tiridate, care nu este nici pregătită, nici motivată, avea efectul asigurat. Piesa nu trebuie totuși desconsiderată, deși nu justifică o afirmație ca a lui Richelieu: „iată o piesă care se poate susține singură, fără să aibă nevoie de apologie ca *Cid*-ul".

https://biblioteca-digitala.ro



Decor pentru *Lygdamon et Lydias* de Scudéry (1629 sau 1630).
Desen de Mahelot. Bibl. Naţ., Paris.

Piesele lui Scudéry nu mai pot fi citite; nu atît din cauza mulţimii imposibile de *imbroglio*-uri pastişate după modele italiene şi spaniole, cît din cauza stilului neîngrijit, afectat, prezumţios, devenind adesea grotesc prin imagini forţate şi încărcări preţioase.

5. Scarron

În cîntul întîi din *Arta poetică* a lui Boileau găsim versurile:

De la o vreme Curtea, ajunsă dezgustată,
Dispreţuia din versuri chiar gluma nesărată,
Şi distingînd naivul de plat şi de bufon
Lăsa provincialul s-admire pe Tifon[1],

îndreptate împotriva poemului comic *Typhon ou la Gigantomachie*, publicat de Scarron în 1644, şi în genere împotriva genului burlesc care în perioada de constituire a clasicismului francez, mai cu seamă între 1640 şi 1660, a făcut oarecare şcoală.

În parte, moda burlescă venea din Italia, unde îşi avea o tradiţie întemeiată încă din secolul al XVI-lea, în speţă cu *Rime burlesche* de Berni şi cu *Esequie di Mecenate* de Caporali. Dar în Franţa înţelesul principal e altul. Aici, genul s-a manifestat ca o reacţie satirică împotriva saloanelor literare şi a preţiozităţii. Procedeul, prin excelenţă, era unul de parodie.

[1] Traducere de Ionel Marinescu, Biblioteca pentru toţi, Buc., 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

Consta în a produce contraste ilariante între gravitatea unor personaje ori situații de seamă și felul bufon sau vulgar de a le prezenta. Își constituia o voluptate intelectuală din a reduce la scară de zeflemea opere clasice, înveșmîntînd pe Apollon în Tabarin și punînd pe seama Parnasului un limbaj de stradă

În perioada amintită, literatura burlescă în Franța abundă. În afară de scrierile lui Scarron există și altele îndeajuns de caracteristice, meritînd să fie amintite: *La Guerre burlesque* (Războiul burlesc, 1649) de la Fresnaye, *La ville de Paris en vers burlesques* (Orașul Paris în versuri burlești, 1654) de Berthaud, *Le Fracas de Paris en vers burlesques* (Învălmășeala Parisului în versuri burlești) de Colletet.

Boileau a denunțat „burlescul nerușinat" în termeni categorici: „sfidează bunul-simț"; „înșală ochii"; „place doar prin noutatea lui". Problema însă e mai complexă. Fără îndoială, fenomenul cuprinde elemente de modă; sînt în el semne de superficialitate, privind forme sociale poleite la suprafață, cu maniere de curte, cu rafinamente de convenție, dar și cu trăsături rudimentare, neresorbite în straturi mai de adîncime. Dar deopotrivă, fenomenul putea să aibă și justificări. Reprezenta o reacție firească împotriva exagerărilor savante, a imitațiilor după antici, a dogmelor literare, a pretențiilor afectate și pedante. S-a spus chiar că mai mult decît o modă italiană trebuie să vedem în burlesc o manifestare *gauloise*, închizînd în ea date structurale ale spiritului francez, simț critic, o vocație a comicului psihologic și filozofic, o putere de a pune ironia în slujba măsurii și a revenirilor raționale la matcă.

Scarron se află în centrul acestei mișcări; este sufletul ei și, mai cu seamă, i-a dat prin teatru o principală caracterizare.

Viața și opera poetului merg într-o strînsă consonanță. Paul Scarron (1610-1660) era fiul unui consilier la Curtea de conturi și pe urmă al Parlamentului. Diferendele cu o mamă vitregă l-au îndepărtat repede de mediul familial. La vîrsta de nouăsprezece ani purta sutană; nu s-a gîndit însă niciodată să-și ceară confirmarea în vreun ordin clerical. În tinerețe, viața de societate îi surîdea: dansator, cîntăreț din lăută, oarecare aptitudini salonarde, tendințe spre o galanterie flușturatică. Dar aceasta a durat puțin; începînd de la vîrsta de treizeci de ani, un reumatism diformant l-a fixat pentru toată viața pe scaunul de infirm. Faptul l-a durut adînc, deși l-a învăluit în maliție și cu ironie. Simțim aceasta din portretul pe care și l-a făcut singur: capul disproporționat față de talia mică, picioarele și coapsele făcînd la început un unghi obtuz, apoi unul drept și în cele din urmă un unghi ascuțit, trupul la fel, încît „pot spune că semăn destul de bine cu un Z"; „sînt un rezumat al mizeriei umane..."

Știa să cîștige protecții, tot așa cum nu se temea să le piardă. Regina Ana de Austria o dată cu pensia i-a dat și titlul de „bolnavul reginei". Cardinalul Mazarin i-a retras protecția, nemulțumit de conținutul dedicației din *Typhon*; faptul va îndemna pe poet să se arunce în brațele Frondei. Publicațiile îi aduceau venituri remarcabile; totuși, din cauza firii lui dezor-

https://biblioteca-digitala.ro

donate, se afla în veşnic conflict cu creditorii. A devenit soţul tinerei Françoise d'Aubigné, care mai tîrziu, sub numele de Doamna de Maintenon, avea să fie soţia morganatică a lui Ludovic al XIV-lea.

Casa lui era loc de întîlnire pentru multe notorietăţi ale timpului: scriitori, oameni de litere, mari personaje ale politicii, diplomaţiei şi vieţii de societate, printre care Boisrobert, Segrais, Sarrasin, Ménage, Pellisson, Marigny, mareşalul d'Albret, ducele de Vivonne, contele de Villarceaux, Grammont, La Sablière ş.a. În plus, figurile feminine: domnişoara de Scudéry, doamna Deshoulières, Ninon de Lenclos, baroana de Neuillant, doamna de Sévigné, doamna de la Sablière, doamna de Lesdiguières, doamna de la Suze ş.a. Reuniunile decurgeau într-o ambianţă de conversaţie inteligentă, spirituală, respectîndu-se în totul normele de *bienséance* care începeau să se impună în stilul vremii. Timp de opt ani, pînă la moartea poetului, tînăra lui soţie a fost în atmosfera acestor reuniuni un factor de graţie, de spirit şi de însufleţire.

Ne-a lăsat o operă originală, pe deasupra legăturilor ei cu tradiţia farsei şi cu mode hispano-italiene. A fost denumită: „o izbucnire de rîs"; dar nu era întotdeauna un rîs jovial, ci şi unul trist, pe de o parte izvorît din mulţimea situaţiilor deconcertante şi a personajelor lipsite de scrupule, pe de altă parte legat de anumite complexe intime din psihologia poetului.

Gustul pentru teatru în timpul regenţei însuma în el două aspecte diferite: unul auster, punînd în cauză conflicte puternice, sentimente mari şi caractere eroice, şi altul buf, amuzîndu-se de jocurile nebuneşti ale fanteziei comice. Înţelegînd pulsul vremii, Scarron a unit în opera sa ambele tendinţe.

În 1645 s-a jucat comedia *Jodelet ou le Maître valet* (Jodelet sau stăpînul valet). Subiectul — un valet pus să joace rolul stăpînului şi în cele din urmă luîndu-şi rolul în serios — era împrumutat de la spanioli, în speţă de la Francisco de Rojas. După un an, în spirit asemănător, a urmat *Les trois Dorothées ou Jodelet souffleté* (Cele trei Dorotee sau Jodelet pălmuit). Personajul *gracioso* din comediile spaniole de capă şi spadă devine aici *valetul*. De obicei, în comediile vremii, acesta era pus să încarneze o seamă de vicii: mincinos, poltron, laş, fără scrupule, dispus oricînd la tranzacţii. Scarron îi lărgeşte personalitatea, îi dă posibilităţi noi de mişcare, pentru ca prin el să poată parodia persoane la modă, prezumţii, afectări, pretenţii de bun-gust şi de inteligenţă aleasă, false sentimente de onoare, orgolii de clasă, vanităţi personale. Jodelet îşi are filozofia lui aparte. Îi minimalizează pe toţi cu uşurinţă: pe Ahile, pe Alexandru cel Mare, pe Artaxerxe, pe Brutus; găseşte formule prin care să reducă dintr-o dată demnitatea umană; îşi proclamă cu satisfacţie mediocritatea; învăluie în sarcasm tot ce ar putea să treacă drept „stil înalt" sau superioritate a vieţii.

In piesele spaniole din care s-a inspirat Scarron, valetul purta numele de Sancho, ca şi scutierul lui Don Quijote. Îi reproducea, de altminteri, şi caracterul: natură limitată, prozaică, opunîndu-se din prudenţă mediocră oricăror curajuri şi avînturi generoase. Scarron, preluîndu-l, i-a dat numele

https://biblioteca-digitala.ro

de Jodelet. Acesta era un personaj comic pe care de zece ani actorul Julien Bedeau îl interpreta cu atîta abilitate şi cu atîta ecou în publicul vremii, încît în sentimentul acestuia actorul şi personajul interpretat ajunseseră să se confunde.

Scarron are meritul de a fi dat un semn hotărîtor în constituirea unui personaj caracteristic, valetul, menit ca prin Molière, Lesage, Marivaux şi Beaumarchais să înscrie o linie glorioasă în tradiţia comică franceză.

Dom Japhet d'Arménie (1652), tot de inspiraţie spaniolă, marchează şi mai apăsat trăsătura burlescă. În *L'Écolier de Salamanque* (Şcolarul din Salamanca) găsim mai multă fermitate dramatică; se încearcă aici o îmbinare de fantezie şi realitate într-o situaţie amuzantă, punctată însă şi de episoade serioase. *Le Gardien de soi-même* (Propriul său paznic), comedie imitată după Calderón, a fost aproape un eşec; nu era în firea lui Scarron să realizeze un comic mai discret.

Principala operă literară a lui Scarron, poate singura care a supravieţuit cu adevărat, este *Le Roman comique* (două volume, primul apărut în 1651, al doilea în 1657). Ne interesează aici prin felul cum reflectă aspecte din mişcarea de teatru, din viaţa actorilor şi din creaţia dramatică a vremii. Povestind aventurile unei trupe de actori nomazi, indivizi diferiţi ca mentalitate, ca instrucţie, ca provenienţă socială, romanul prezintă o galerie de tipuri alcătuind prin alăturarea lor o umanitate în miniatură. Deslușim, în reliefări juste, nuanţate cu pătrundere şi umor, culisele psihologice şi morale ale vieţii de teatru: înfumurări, veleităţi şi înfrîngeri, mentalităţi cabotine, invidii şi intrigi, rivalităţi, cugete înăcrite de vîrstă şi de rutina unei cariere fără glorie ş.a. Rareori apar şi puncte mai luminoase; în genere, scriitorul apasă pe mizeriile profesiunii, pe mulţimea ei de contrarietăţi, toate de natură să provoace rîsul, însă mai mult un rîs amar decît unul vesel.

Se crede că Scarron s-a inspirat pentru acest roman dintr-o scriere similară, *El Viaje entretenido* a spaniolului Agustín Rojas de Villendrado; e posibil totodată să fi avut în vedere trupa de actori a lui Molière.

Uneori Scarron dă impresia că ar vrea să renunţe la concepţia sa extravagantă, tinzînd spre un teatru mai aşezat, transpunînd fapte omeneşti adevărate „fără să alunece în extravaganţele spaniolilor şi fără stingheriri din partea regulilor lui Aristotel".

Asupra lui Scarron posteritatea a discutat mult. I se pun pe seamă diferite scăderi. Nu cumva exagerează, stăruind să obţină rîsul cu orice preţ? Adesea, efortul în acest sens alungă spontaneitatea. Un timp, rîsul pe care ni-l solicită ne place, ne cucereşte; cînd însă începem să-i deslușim „procedeele", plăcerea se transformă într-un sentiment de protest şi apăsare. E şi contrar psihologiei noastre obişnuite să constatăm mereu numai urîţeniile acestei umanităţi din care facem parte, nu şi frumuseţile ei. Ne întrebăm apoi dacă poetul nu s-a supus prea mult modelelor spaniole, lăsînd ca imaginaţia proprie, de care nu era lipsit, să lîncezească. Şi încă un fapt: poate că în scrisul său este prea mult joc, prea multă paradă de paradoxuri, prea multă travestire de carnaval şi mascaradă, în toate acestea amestecîndu-

https://biblioteca-digitala.ro

se situații susceptibile de burlesc cu altele cărora trebuia să li se lase neatinsă solemnitatea.

Există însă și merite, peste care nu trebuie să trecem cu vederea. Scarron a fost un maestru al rîsului. A proclamat „dreptul la rîs" descoperind în comic valențe noi și conferind scenei putința de a le reprezenta. Într-o epocă amenințată de dogmatism și de etichetă a reclamat pentru scenă libertatea de a zugrăvi ridicolul și a folosi rîsul drept o formă de înfățișare a vieții. Între înaintași, Scarron este acela care anunță cel mai mult pe Molière.

6. Thomas Corneille

În ce măsură, ca autor de teatru, faptul de a fi fost frate cu „marele Pierre" i-a folosit ori i-a dăunat? Boileau, comentînd *Ariane*, lăsa a se înțelege că nu ar trebui să existe o asemenea teamă: „O, biete Thomas, versurile tale, comparate cu ale fratelui tău, dovedesc că nu ești un mezin din Normandia!" Răspunzînd acelora care pretindeau că reputația lui Thomas Corneille ar fi fost și mai mare dacă nu o eclipsa gloria fratelui său, La Harpe a ținut să precizeze: „Reputația fratelui mai vîrstnic nu a împiedicat ca mai multe din piesele mezinului să repurteze prin noutatea lor un foarte mare succes; dacă nu s-au putut susține, e din cauza defectelor sale. Scriitorul era îndeajuns de fecund, dar lucra cu extremă facilitate; ceea ce e mai degrabă un pericol, nu un merit, cînd nu se află în joc un mare talent..."

Voltaire, reluînd ideea lui La Harpe, o nuanțează cu mai multă înțelegere: „Mezinul nu avea nici forța și nici adîncimea de geniu a fratelui mai mare; însă limba lui, fără a fi tot atît de puternică, denotă mai multă puritate. Era un om foarte meritoriu, stăpîn pe o vastă literatură; dacă exceptăm pe Racine, căruia de fapt nu-i putem opune pe nimeni, este singurul în timpul lui demn să fie socotit îndată după fratele său."

Thomas Corneille (1625-1709) a studiat de asemenea la iezuiți în orașul natal. Un timp după aceea a funcționat ca avocat al Parlamentului din Normandia. Retrăgîndu-se, se va dedica creației dramatice și altor munci literare, cu pasiune, convingere și perseverență. Încă pe cînd era elev în clasa de retorică a început să-și exercite vocația. Colegii săi i-au reprezentat prima încercare, o comedie în versuri latine. E sigur că exemplul fratelui său, și deopotrivă ambianța creată de acesta în locuința lor comună, i-a sporit imboldul înspre teatru. Se pare că debutul său propriu-zis — *Les Engagements du hasard* (Făgăduielile soartei), comedie în cinci acte inspirată din Calderón (*Los Empeños de un acaso*), reprezentată de comedienii de la Hôtel de Bourgogne în 1647 — i-a procurat autorului un puternic sentiment de mîndrie și de mulțumire. Thomas Corneille avea la această dată numai douăzeci și doi de ani; era un debut care îl obliga să stăruie pe calea începută. Timp de patru decenii, consacrate exclusiv teatrului,

https://biblioteca-digitala.ro

va da la iveală peste patruzeci de piese, între care unele cu răsunet evident, și în epocă și mai tîrziu.[1]

În ziua de 2 ianuarie 1685 a fost primit la Academia Franceză, ocupînd fotoliul rămas gol prin moartea fratelui său. Făcîndu-i elogiul, Racine a pus în lumină prietenia emoționantă care i-a legat pe cei doi frați: „o prietenie pe care nimic nu ar fi putut s-o tulbure". Contemporanii îl priveau drept un model de *honnête homme*. După alegerea la Academie s-a ocupat mai puțin de teatru; în schimb, se va afunda în lucrări de erudiție filologică, devenind unul din principalii colaboratori la *Dicționarul Academiei*. Spre sfîrșitul vieții și-a pierdut vederea, continuînd totuși să lucreze. A trăit modest; chiar în anii cînd era autor aplaudat nu a dispus decît de venituri modice.

A fost un scriitor viu și variat. Nu s-a oprit pe un singur făgaș; ca și fratele său s-a străduit să găsească necontenit forme înnoitoare, ținînd seama de gusturile publicului și de moda zilei. E regretabil că s-a preocupat mai mult de succese momentane, fără a-și simți nevoia de a ținti și mai departe, la perfecționări și soluții capabile să-l fixeze în posteritate.

A început prin a scrie comedii, adaptînd gustului francez producții spaniole. E în concurență cu Scarron, Boisrobert și alții; în genere însă nu-i depășește. Recurge, fără discernămînt sigur, și la izvoare de prim ordin (Calderón, Francisco de Rojas, Moreto, Antonio de Solis), ca și la altele obscure. Primele lui comedii — *Don Bertrand de Cigarral*, *Le Geôlier de soi-même*, *Les Engagements du Hasard* ș.a. — nu au nimic deosebit: intrigi banale, fantezie uneori burlescă, așteptînd totul de la înmulțirea și prelungirea unor peripeții stereotipe, în plus complicări și prolixități din cauza înghesuirii lor în „reguli". Fac excepție, oarecum: *L'Amour à la mode*, imitată după *El Amor al uso* de Antonio de Solis, în care micile tertipuri și hărțuieli dintre un îngîmfat și o cochetă prilejuiesc autorului unele zugrăviri de moravuri și chiar schițări de caractere; de asemenea, și *Don Bertrand de Cigarral*, inspirat tot dintr-o comedie spaniolă (*Entre bobos anda el juego* de Rojas), în care eroul, un bătrîn urîcios, dispeptic, insuportabil ca om, este un promițător tip de comedie.

A trecut într-o a doua parte a creației la tragedii. Contrar aparențelor avem de-a face cu ceva nou. Autorul își dădea seama de gusturile publicului. În lecturile favorite ale acestuia figurau mai cu seamă romanele domnișoarei de Scudéry, cu rafinamentele lor galante, cu analize și discuții amoroase, cu tonul ușor prețios, întotdeauna și cu notă moralizantă. Tragediile lui Thomas Corneille corespundeau cu aceste gusturi. Imitația după spanioli e mai rară; în schimb crește influența clasică. Pe scenă multe au înregistrat primiri ieșite din comun.

[1] Cităm pe acelea peste care nu s-a așternut uitarea totală: *Les Engagements du hasard*, comedie (1647); *Don Bertrand de Cigarral*, comedie (1650); *Les Illustres Ennemis* (Dușmanii vestiți), comedie (1654); *Le Geôlier de soi-même* (Propriul său temnicer), comedie (1655); *Timocrate*, tragedie (1656); *Bérénice*, tragedie (1657); *Stilicon*, tragedie (1660); *Camma, la reine de Galatie*, tragedie (1661); *Laodice*, tragedie (1668); *Le Baron d'Albikrac*, comedie (1668); *La Mort d'Annibal*, tragedie (1669); *Ariane*, tragedie (1672); *Circé*, tragedie lirică (1675); *L'Inconnu* (Necunoscutul), comedie (1675); *Le Festin de pierre* (Ospățul de piatră), transpunere în versuri după Molière (1677); *Le Comte d'Essex*, tragedie (1678); *La Devineresse* (Prezicătoarea), comedie (1679); *Les Dames vengées* (Doamnele răzbunate), comedie (1695).

https://biblioteca-digitala.ro

Cităm în special cazul tragediei *Timocrate*. E o tragedie romanescă, inspirată dintr-un roman de La Calprenède, *Cléopatre* la data aceea neterminat. Eroul apare aici în partidă dublă: sub numele de Timocrate îndreaptă atacuri împotriva cetății Argos; sub numele de Cléomène pătrunde în cetate, cîștigă iubirea principesei regale și devine apărătorul cetății împotriva propriei armate. E un *imbroglio* absurd, irațional în premisele sale ca și în întreaga dezvoltare. Cu toate acestea, publicul vremii a sărbătorit piesa ca pe o capodoperă. S-a jucat șase luni de-a rîndul (1656), de fiecare dată cu săli pline. Nici o altă piesă în toată epoca nu a cunoscut un succes mai răsunător. Înainte de a obosi publicul, se plictiseseră actorii jucînd-o mereu. A întrecut în ce privește șirul reprezentațiilor chiar și *Cid*-ul. Se spune că prietenii poetului l-ar fi sfătuit să se oprească aici; orice altă piesă ar mai scrie, nu va mai putea să găsească o primire ca aceasta. Nu e nevoie să căutăm explicații speciale. Era în joc o modă, un curent, o contagiune trecătoare. De îndată ce reprezentațiile ei au încetat, piesa nu a mai fost reluată, iar astăzi lectura ei ne-ar mai putea solicita doar un interes documentar.

În tragediile ce se vor succeda se păstrează nota romanescă; dar spre deosebire de Rotrou, în ale cărui piese apărea un romanesc mai înaripat, cu fantezie, aventuri și situații imprevizibile, Thomas Corneille cultivă un romanesc convențional, tinzînd să se încadreze în „reguli", cu procedee mai stricte și prin forța lucrurilor mai monotone.

Subiectele în genere variază. În toate însă găsim teme, episoade și deznodăminte care se repetă: eroi care iubesc fără nădejde, fiice de regi, dezvăluiri și recunoașteri care limpezesc situații grele tocmai în momente în care se credea că totul e pierdut, substituiri rău înțelese și amenințînd să tulbure grav destine omenești, scene de gelozie născute din false speranțe; asedii, răzvrătiri ș.a. La Bruyère în *Des ouvrages de l'esprit* observă că în patru tragedii de Thomas Corneille apar cinci răzvrătiri: două în *Théodot*, cîte una în *Darius*, *Pyrrhus*, *Persée et Démétrius*. Evenimentele sînt prelungite și înmulțite pentru a umple în mod obligatoriu patru acte; în ce privește actul al cincilea, conținutul este aproape uniform: răscoala, oprimarea și deznodămîntul fatal.

În această masă se deslușesc și cîteva reliefuri. Ariane pune în mișcare sentimente puternice. Eroina l-a salvat pe Persée de un pericol grav, sacrificîndu-i tot ce omenește era cu putință. Se credea iubită; îndrăznea în sinea ei să simtă că merită să fie. Dar Persée o va părăsi, iar sora ei îi va azvîrli în față o ingratitudine necruțătoare. Procesul este înfățișat în date omenești reale, capabile să smulgă spectatorului lacrimi sincere și să-i creeze în suflet un simțămînt de compasiune pătrunzătoare. *Camma* dezvoltă o situație sesizantă, deși psihologic nu îndeajuns de întemeiată. Camma, văduva regelui Sinatus din Galatia, consimte fără ezitări să-l ia de soț pe uzurpatorul Sinorix, deși îl urăște de moarte. Întreaga cetate se întreabă mirată asupra acestui act, neștiind ce explicație să-i dea. Îndată după săvîrșirea ceremoniei religioase, misterul se va dezlega prin moartea tiranului. Otrăvind cupa nupțială, Camma își executase în tăcere planul de răzbunare. Amintim și *Le Comte d'Essex* care se numără de asemenea printre marile succese ale autorului. Tragedia tratează un subiect istoric, în care însă faptele sînt diformate în sens romanesc, poate peste limitele îngăduite, întru-

https://biblioteca-digitala.ro

cît se aflau în joc evenimente relativ recente. Ca personaj de teatru însă, contele de Essex e bine conturat. Apare ca un om stăpîn pe sine, ferm în fața cabalelor ce se țes în jurul lui și a injustițiilor întreținute de gelozia reginei, primind cu demnitate dizgrația și soarta nedreaptă ce i s-a pregătit.

Procedeul uniformizant, așa cum l-am întîlnit la majoritatea subiectelor, apare și în configurarea personajelor. Adesea, caracterele sînt fixate dinainte, intriga oferind o canava utilă pentru trăsături prestabilite: eroi pe cît de capabili în luptă, pe atît de virtuoși și de avîntați în dragoste; principi ambițioși, dispuși ca în lupta pentru putere să ajungă pînă la crimă și trădare, principese mîndre, cerînd ca înainte de a-și dărui inima să li se dea dovezi de virtute, de bravură, de sentiment al jertfei; cavaleri sperjuri, în stăpînirea unor pasiuni tulburi, confundînd în același tumult intim crima pasională cu crima de stat; monarhi înțelepți, hotărînd de bunăvoie să treacă sceptrul în mîini mai tinere; supuși devotați, gata din sentimentul datoriei să renunțe la viață; ș.a.

Privite de la distanță, personajele și situațiile mînuite de Thomas Corneille seamănă cu acelea din dramele fratelui său. De aproape însă, iluzia se sfărîmă. Nu ne transpun deopotrivă într-un aer tare, în regiuni mărețe și austere; stăruie mai degrabă în domenii accesibile, în care coarda eroică se edulcorează prin note galante, în care cuvintele de glorie răsună mai mult în urechi decît în cugete și în care fervoarea convingerii alunecă adesea în umbra faptului convențional.

A desfășurat o activitate de teatru și în colaborare. Notăm mai cu seamă comedia *La Devineresse ou madame Jobin*, scrisă împreună cu Jean Donneau de Visé.[1] O falsă prezicătoare uluiește Parisul. Îi sînt aduse pe scenă manevrele iscusite, reușind să întrețină nesfîrșite mistificări. Toate acestea produceau deliciul spectatorilor. E o piesă de „mașini", gen practicat adesea, mai ales în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, întotdeauna cu succesul asigurat. Menționăm de asemenea transpunerea în versuri a unei piese de Molière: *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, în momentul acela ca și dispărută de pe afiș, întrucît mentalitatea vremii admitea cu greu teatru scris în proză. Unele păreri contemporane pretind că faptul nu are importanță; ar fi fost mai mult o chestiune comercială decît un act de creație dramatică. Există însă și alte păreri: Thomas Corneille s-a supus unei rugăminți venite din partea văduvei lui Molière și a făcut aceasta din spirit de pietate pentru marele său contemporan.

Repertoriul lui Thomas Corneille nu mai înfruntă de mult examenul scenei. La lectură însă părți întregi rezistă. În epocă, aproape toate piesele i-au fost aplaudate. Aceasta înseamnă mult. Înțelegem în ce fel se orienta gustul publicului, cîtă corespondență exista între acesta și scriitorii vremii, ce trepte au precedat constituirea teatrului clasic propriu-zis.

[1] Om de litere francez (1640—1710). A debutat în critică, subliniind scăderi în opera lui Corneille și a lui Molière. Mai tîrziu va deveni un admirator al celui dintîi, dar își va păstra rezerva față de Molière, ca și față de Racine și Boileau. A întemeiat în 1672 revista *Mercure galant*, care pe deasupra criticilor și adversităților a putut să înscrie o carieră îndelungă. A scris și numeroase piese de teatru: comedii și tragedii „cu mașini".

https://biblioteca-digitala.ro

7. Alţi contemporani: La Calprenède, Benserade, Boisrobert, Saint-Sorlin, Tristan l'Hermite, Cyrano de Bergerac

Există încă o serie bogată de nume caracteristice, meritînd să fie amintite.

Gautier de Coste, sieur de La Calprenède (1609?—1663) aparţine literaturii în primul rînd prin romanele sale, în speţă *Cléopatre*, *Cassandre*, *Faramond*, *ou l'Histoire de France* ş.a. A scris şi pentru teatru: tragedii, tragicomedii, piese cu subiecte din epocă, acestea din urmă de fapt mai mult romane dialogate. Nici una nu se impune prin ceva remarcabil. *La Mort de Mithridate* (1637) are totuşi un merit: i-a inspirat lui Racine dorinţa de a scrie o piesă cu subiect asemănător. *Bradamante*, *Le Comte d'Essex* şi *Jeanne d'Angleterre* vor fi reluate şi perfecţionate de Thomas Corneille; notăm că de fiecare dată acesta avea să-şi omagieze predecesorul. În toate apare un romanesc fastidios, în genere puţin convingător, exprimînd însă cu vivacitate şi cu străluciri de o clipă afectări, mode, artificii şi convenţii ale epocii.

Isaac de Benserade (1612—1691) aparţine teatrului mai mult marginal. A debutat ca autor dramatic în 1635 cu tragedia *Cléopatre*. I-au succedat la scurte intervale: tragedia *La Mort d'Achille*, tragicomediile *Iphis et Janthe* şi *Gustave*, tragedia *Méléagre*. E vorba de piese mediocre, primite cu răceală de contemporani, fără ecou în posteritate. Totuşi, în 1674, aceste piese i-au adus fotoliul de academician, urmînd lui Chapelain, celebru poet şi critic.

A dovedit însă talent şi ingeniozitate în a compune scenarii de balet. Genul era practicat în sfera curţii şi constituia o formă de divertisment rafinat al păturii aristocratice. S-a dedicat acestei activităţi timp de două decenii. Scenariile constau din dramatizări mitologice, într-un stil manierizant şi adaptat regulilor de etichetă, în care regele, membrii familiei regale, marii seniori, femeile frumoase din aristocraţie şi alte persoane din anturajul curţii preluau rolurile de actori. Benserade, poet de curte prin excelenţă, ştia să folosească facilităţile genului, să măgulească prin ele vanităţi ori veleităţi artistice, să aprindă focuri de artificii, să îmbrace sclipiri de moment în versuri graţioase, să mascheze lipsa de substanţă şi de adevăr a situaţiilor reprezentate prin abilitate şi strălucire poetică.

S-a spus, bineînţeles cu intenţie maliţioasă, că Benserade a izbutit să reunească trei aptitudini ireconciliabile: să glumească pe seama puternicilor zilei fără ca aceştia să se supere, să rămînă galant pînă la bătrîneţe fără ca prin aceasta să devină ridicol, şi să se îmbogăţească gîndind şi compunînd versuri.

Boisrobert înscrie în mişcarea de teatru din epocă un moment pitoresc. În făptura lui aparte, ca într-un joc grotesc de contradicţii, întîlnim tot atîtea vicii ca şi calităţi. A trăit între 1592 şi 1662; numele întreg: François de Metel de Boisrobert; profesiunea: abate la Châtillon-sur-Seine, preot (*aumônier*) al regelui, consilier de stat. Era viu, inventiv, spiritual; avea o extraordinară memorie a faptelor mici şi trecătoare, ceea ce îi ajuta să descopere şi să reţină tot felul de întîmplări din culisele vieţii contemporane şi să le povestească în mod sugestiv şi agreabil amatorilor de *potin*-uri mondene şi politice. Aceste calităţi i-au deschis drum spre intimitatea lui Richelieu, căruia îi furniza informaţii cancaniere din diferite sfere mai apropiate sau mai depărtate de curte. Slujindu-i drept consilier literar în veleităţile lui

https://biblioteca-digitala.ro

de actor dramatic, a fost purtătorul de cuvînt al cardinalului în relațiile lui cu Academia. La un moment dat, din cauza unor manifestări prea libertine ale protejatului său, cardinalul și-a impus față de el, nu fără regret, o atitudine mai de rezervă. Anecdota pretinde că într-o zi cînd cardinalul a căzut bolnav la pat, medicul său i-ar fi prescris: „Monseniore, toate drogurile noastre sînt de prisos, dacă nu le veți amesteca de fiecare dată cu cîte puțin Boisrobert..."

Avea viață intensă de lume. Se deda cu frenezie jocurilor de noroc; cînd nu mai izbutea să-și achite datoriile, propunea „să le plătească în versuri". Recita cu talent, din care cauză unii contemporani îi spuneau „abatele Mondory", după numele celebrului actor. Frecventa sălile de spectacol cu pasiune. Nimic din ceea ce aparținea vieții de teatru nu-i era indiferent: atmosfera de la repetiții și de la premiere, contactul cu trupele și cu poeții, intrigile din culise, marile și micile rivalități dintre autori și actori, reacțiile publicului, febra succeselor ori rumoarea eșecurilor, anecdotele și cancanurile ce puteau să se ivească și să se amplifice aici. Contemporanii ni l-au înfățișat adesea ca pe un om lipsit de simțul moral, ignorînd condițiile demnității, ale măsurii și chiar ale respectului de sine; alte mărturii pretind că în sinea sa era un prieten sincer al oamenilor de litere, că pe mulți i-a ajutat într-un chip real și totodată discret, că la calomniile cu care a fost împroșcat nu a răspuns niciodată cu vindicație și că în felul său de a păcătui nu punea rea-credință, ci mai degrabă bonomie ori puțină inconștiență boemă.

În genere, imaginea despre Boisrobert este aceasta: a avut pasiunea teatrului, nu și geniul lui. Fără vreo preferință aparte, a manifestat interes pentru toate genurile la modă; îi trebuia cu orice preț să respire în atmosferă teatrală. Se spune că atunci cînd trupa regală i-a notificat că se dispensează de serviciile sale (dispăruse marele lui protector), s-a apropiat de trupele nomade (italiene, spaniole, olandeze) și chiar de trupele de *tréteaux*, cerîndu-le azil.

Avem de la el optsprezece piese.[1] Dintre acestea, doar puține au putut supravieți cu adevărat. Autorul proceda cu facilitate, superficial. Se mulțumea adesea să transpună intrigi complicate și *imbroglio*-uri spaniole, fără a încerca asupra lor anumite filtrări și rafinări mai stăruitoare, capabile să le insufle adevăr și să le dea identitate locală. Dacă din cînd în cînd s-a putut elibera de clișee, e pentru că a privit mai atent atît în jurul lui cît și în el însuși, nu cu pătrundere sistematică, dar oricum cu mai multă scrutare și mai multă psihologie.

În *La belle Plaideuse*, de exemplu, există o scenă remarcabilă: fiul care voia să contracteze un împrumut este adus în fața unui cămătar necruțător, în realitate însuși tatăl său. Molière, în *Avarul*, va reedita acest motiv. *La Jalouse d'elle-même*, adaptare după *La celosa de si misma* de Tirso de Mo-

[1] Menționăm ca mai cunoscute: *Le Couronnement de Darie* (Încoronarea lui Dariu), tragicomedie (1642); *La vraie Didon ou Didon la chaste* (Adevărata Didonă sau Didona cea castă), tragedie (1643); *La Jalouse d'elle-même* (Geloasă pe ea însăși), comedie (1650); *Les trois Orontes* (Cei trei Oronte), comedie (1653); *La folle Gageure* (Rămășagul nebunesc), comedie (1655); *La belle Plaideuse* (Frumoasa avocată), comedie 1655); *Les généreux Ennemis* (Inamicii generoși), comedie (1655); *Les Coups d'amour et de fortune* (Loviturile iubirii și ale soartei), tragicomedie (1656).

https://biblioteca-digitala.ro

lina, e făcută cu vioiciune, abilitate și simț comic. Léandre a venit în capitală pentru a se căsători. Dar înainte de a se prezenta logodnicei sale, se îndrăgostește năprasnic de o doamnă mascată căreia nu i-a văzut decît mîinile, destul însă ca s-o presimtă de o frumusețe răpitoare. Pînă în cele din urmă, trecînd prin multe complicații și intrigi, vom afla că logodnica și misterioasa adorată erau una și aceeași persoană.

Găsim la Boisrobert, în ce privește împrumuturile lui din autorii spanioli, un amestec oarecum ciudat de modestie și orgoliu. În prefața piesei *La folle Gageure ou les Divertissements de la comtesse de Pembroke*, inspirată după *El Mayor imposible* de Lope de Vega, poetul francez declară că Lope este mare, că întotdeauna s-a depășit pe sine, că nu a întîlnit în nici o altă parte frumuseți și străluciri mai evidente, la care adaugă: „... totuși îndrăznesc să cred, fără a deveni prezumțios, că din rudimentară și dezordonată cum era (piesa imitată, *n.a.*) am redat-o mai limpede și mai cu strălucire; dacă muzele noastre nu sînt atît de inventive ca muzele italiene și spaniole, oricum sînt mai pure, mai aproape de reguli".

Revenim la comedia *La belle Plaideuse*, cea mai bună din toate. Ne cîștigă de la început prin autenticitatea cadrului în care se petrece acțiunea. Acesta nu mai e schematic, o stradă sau o piață indiferent din ce oraș, ci are înfățișare vie, reală. Pătrundem, de pildă, în magazinul bijutierului Midan unde întîlnim pe Armidor, burghezul veșnic temător de a nu-și pierde avutul, dar în fond tată bun și afectuos; pe Ergaste, îndrăgostitul naiv, pradă sigură pentru intriganți și cămătari; pe Argine și Corinne, două făpturi feminine preocupate să facă impresie bună, deși conduita lor e discutabilă; pe Filipin și Brocalin, doi indivizi certați cu justiția; pe Barquet notarul, cu tarele profesiunii sale; pe Midan și Dorette, negustorul și vrednica lui secondantă, plină de surîsuri și bunăvoință cînd e vorba să atragă mușterii, abilă și experimentată în a nu-i pierde.

Tabloul trăiește; e luat din lumea înconjurătoare. Sîntem încă departe de comedia de caracter. Dar în ce privește comedia de observație și de moravuri, pasul făcut contează. Lui Boisrobert, oricum, îi revine acest merit: în convenția ce mai domnea într-o bună parte a teatrului contemporan a făcut o nouă spărtură. Deci încă o poartă deschisă pe drumul înspre marea comedie.

Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595—1676) era mare demnitar: consilier al regelui, controlor general în armată, secretar general al Marinei din Levant. Se număra printre familiarii cardinalului Richelieu, care i-a încredințat toate preocupările și secretele lui literare. A devenit autor de teatru din ordinul protectorului său; o dovadă, printre altele, este și aceea că îndată după moartea cardinalului a părăsit această activitate pentru totdeauna. Richelieu l-a întrebuințat pentru a-și vedea intențiile dramatice traduse pe scenă.

Prima piesă, comedia *Aspasie*, deși mediocră, a fost primită cu aplauze (1636). *Scipion* și *Roxane*, două tragicomedii, sînt cu desăvîrșire obscure; tot așa și tragedia *Erigone*. În schimb, comedia *Les Visionnaires* (Vizionarii), reprezentată în 1637, continuă să-și păstreze prospețimea.

Comedia nu are acțiune propriu-zisă. Constă dintr-o succesiune de scene, toate cu intenție satirică, pe alocuri chiar cu accente de asprime și de caricatură. Obiectivul real, nemărturisit, este societatea „prețioasă", în speță

https://biblioteca-digitala.ro

Hôtel de Rambouillet. Defilează prin fața noastră, fără o ordine anumită, o galerie întreagă de figuri originale: Artabaze, un căpitan poltron, lăudîndu-și vitejiile; Amidor, „poet extravagant", amestecînd în limba lui „ronsardizată" latinisme de circumstanță; Filidan, gata să celebreze frumuseți ideale, toate apărute doar în închipuirea lui; Phalante, exaltat de castelele lui imaginare, cu parcuri, alei, fîntîni și havuzuri; Mélisse, îndrăgostită la nebunie de Alexandru cel Mare, eroul din ultimul roman citit; Hespérie, convinsă că nici un bărbat nu ar putea să reziste farmecelor sale; Sestiane, pasionată de teatru, disertînd în mod savant asupra „regulilor". Deslușim, prin transparența aluziilor și situațiilor, figuri din saloanele timpului: doamna de Sablé, doamna de Rambouillet, doamna de Chavigny ș.a. Faptele sînt luate din observarea realității. Fiecare din portretele amintite constituie un mic studiu de caracter. Plăcerea spectatorului și zugrăvirea veridică a realității se conjugă. Se prefigurează personaje și atitudini cărora Molière, în *Les Précieuses ridicules* și *Les Femmes savantes*, le va da cristalizarea definitivă.

Trebuie să amintim în legătură cu acest autor de încă două opere: *Mirame* și *Europe*. Amîndouă i-au fost inspirate de Richelieu și scrise din ordinul acestuia. Nu s-a putut stabili cu precizie în ce a constat partea de contribuție a fiecăruia. Se crede în genere că paternitatea aparține cardinalului; Desmarets a avut în sarcina lui să scrie versurile și apoi să acopere cu numele lui nerăbdările veleitare de autor dramatic ale primului ministru.

Cu privire la acțiunea și sentimentele din *Mirame* sînt de făcut rezerve. Tragedia este construită din artificii și nu se deosebește cu nimic de mulțimea pieselor similare din repertoriile vremii. O fiică de rege este iubită de doi oameni tineri, unul atacînd cetatea, altul apărînd-o. La știrea că iubitul ei ar fi murit, ia otravă; nu ar înțelege să-i supraviețuiască. Dar acesta revine teafăr; dispariția lui fusese numai un zvon. Mirame revine și ea la viață; otrava doar o adormise. Un subiect de convenție, o canava rece, în care totuși pe alocuri puteau să țîșnească accente romanești și umane: întîlnirea nocturnă din grădină, fidelitatea în dragoste dusă pînă la capăt, puterea de a iubi cu atît mai mult pe cel în suferință sau izbit de o nedreptate.

Pentru reprezentarea acestei piese s-au făcut pregătiri neobișnuite. S-a cheltuit o sumă enormă pe atunci. Arhitectul Lemercier a primit dispoziții să construiască o sală specială în chiar incinta palatului. Este aceea în care peste cîtva timp aveau să funcționeze trupa lui Molière și spectacolele de operă. Cardinalul, cu toată diplomația și arta lui de a disimula, nu a putut să ascundă în ce măsură această pregătire îl interesa direct. A supravegheat el însuși decorarea sălii; participa la repetiții și a întocmit personal lista invitaților. Niciodată pînă atunci o reprezentație de teatru nu se petrecuse într-un cadru mai strălucitor și în asistență nu figuraseră atîtea notorietăți: prinți de sînge, marea nobilime, ierarhii bisericii, miniștri, diplomați, scriitori și artiști învestiți cu protecția oficială. Cardinalul, atent la orice mișcare, cu greu își putea ascunde emoția și îngrijorarea. Cînd se aplauda părea fericit. Fontenelle, în *La Vie de Pierre Corneille*, surprinde momentul și îl redă malițios, cu un umor reținut: „...(cardinalul) cînd se ridica și în loja lui își dezvelea pe jumătate statura pentru a fi văzut de spectatori,

https://biblioteca-digitala.ro

cînd încerca să le impună tăcere, avertizîndu-i astfel că vor urma pasaje și mai frumoase..."

Totuși piesa a căzut. Nu trezise nici pe departe entuziasmul scontat. Devotații cardinalului s-au grăbit să arunce vina pe comedieni. S-au luat măsuri în grabă pentru ca la a doua reprezentație incidentul de la premieră să nu se mai repete. Adevărul este că în jurul piesei se făcuse prea mult zgomot și că aceasta a provocat în opinia publică un sentiment de rezistență. Richelieu era temut, admirat, dar nu și iubit; în pretenția și în vanitatea lui literară era oricum o parte slabă, pe care adversarii înțelegeau s-o speculeze; în plus, corul de elogii și de pronosticări lingușitoare crease în jurul piesei o atmosferă servilă, irespirabilă; în asemenea condiții, chiar dacă *Mirame* ar fi fost cu adevărat o capodoperă, o manifestare de răceală ori de rezervă devenea inevitabilă.

Cu *Europe*, piesa următoare, eșecul s-a repetat. Găsim aici o idee grotescă — în orice caz, puțin fericită — a cardinalului: să-și celebreze pe scenă într-o alegorie dramatică triumfurile politicii lui externe.

Spicuim cîteva trăsături și momente, cu titlu de curiozitate. Subiectul pune în cauză, personificîndu-le, fapte din diplomația vremii. Aflăm despre „marea dispută ce agită viața principalelor state". Statul spaniol e primul obiectiv. Desluşim ambițiile acestuia, ruinarea lor și apoi dezamăgirea care era firesc să urmeze. Procesele și conflictele sînt redate prin personificări naive, amintind oarecum de moralitățile din Evul Mediu. De exemplu: Ibère iubește pe Europe; respingîndu-l, aceasta se apropie de cavalerul Francion; ca să poată ajunge la Europe, Ibère vrea să cîștige Ausonia; Francion între timp întreprinde acțiuni importante: cucerește Monaco, înăbușă o revoltă internă, ia în stăpînire Sedanul („locul unde într-o zi ar putea să înflorească destinul răzvrătiților"); Ibère și Germanique ajung în situația că nu se mai pot ajuta unul pe altul; înțelept, Francion le oferă pacea; Europe, recunoscătoare, îi dă binecuvîntarea ei. La sfîrșit, găsim și o *Cheie* („*la Clef*"), cu explicații de rigoare: *Albione* este Anglia; *Alpine*, doamna de Savoia; *La Roche Rebelle*, La Rochelle; „cutia de diamante a Austrasiei", Nancy; ș.a.m.d.

Posteritatea regretă că Richelieu, omul politic cu locul său atît de bine fixat în istoria civilizației franceze, sub raport literar a dat dovadă de atîtea puncte slabe și alunecări subiective.

François Tristan l'Hermite, sieur de Soliers (1601—1655), se numără în epocă printre scriitorii de ordinul al doilea. În teatru, în raport cu mulți din contemporanii săi, a lăsat o operă mai puțin întinsă. Însă ca valoare, ca semnificație, ca prezență în mișcările și tendințele vremii, această operă trece înaintea multora.

În *Le Page disgracié* (Pajul dizgrațiat), roman apărut la Paris în 1643, poetul își povestește singur viața, pe alocuri — poate — îmbogățind-o cu unele ficțiuni și cochetării vanitoase. Descindea dintr-o familie cu blazon și amintiri puternice. La vîrsta de treisprezece ani, în urma unui duel, s-a refugiat în Anglia, mai tîrziu în Norvegia. Încercînd să străbată Franța incognito ca să ajungă în Spania, a trebuit să se oprească la Poitou din lipsă de mijloace materiale. Prin intervenția unui senior de la curte i s-a obținut grațierea. Dincolo de această autobiografie, datele despre viața lui ne lipsesc. Știm că era o fire dezordonată, aventuroasă, cu aplecări incorigi-

https://biblioteca-digitala.ro

bile spre jocurile de noroc, predestinat parcă să nu se poată administra și să se zbată în lipsuri materiale. Numele său i-ar fi dat posibilitatea de a face carieră în armată; sănătatea însă nu i-a îngăduit aceasta. S-a văzut nevoit astfel să primească situația umilitoare de poet curtean, întîi în casa lui Gaston d'Orléans, apoi pe lîngă ducesa de Chaulnes și în cele din urmă în preajma ducelui de Guise. Spre deosebire de fratele său, Jean-Baptiste l'Hermite, despre care aflăm din mărturii contemporane că era „pana cea mai venală care a putut să existe vreodată", Tristan a păstrat întotdeauna o măsură și o pudoare artistică, evitînd ca poet complezențele și afectările nesincere. Anii petrecuți la curtea ducelui de Guise i-au fost mai liniștiți; a cunoscut aici pe Quinault pe care l-a inițiat în meșteșugul poetic. O boală de plămîni i-a întrerupt noile lui planuri scriitoricești.

Reținem din creația lui tragică trei drame: *Mariamne*, *La Mort de Sénèque* și *La Mort du grand Osman*.

Premiera celei dintîi — în 1636, cîteva luni înainte de reprezentarea *Cid*-ului, tot la teatrul du Marais — a fost un adevărat triumf. Piesa avea să rămînă pe afiș și în anii următori, rivalizînd în repertorii alături de marile drame ale lui Corneille și Racine. Subiectul e cunoscut. Fusese încercat și înainte, de Alexandre Hardy. Hérode, regele Iudeei, și-a reluat tronul cu ajutorul legiunilor romane. Fire tiranică, violentă, își iubește soția, pe Mariamne, cu o idolatrie aproape sălbatică. Nu se mulțumește că e stăpîn pe ființa ei fizică; i-ar vrea și adeziunea sufletească. Adus la disperare de rezistența mîndră a tinerei femei, pradă și geloziei, o ucide. Remușcările îi vor intensifica și mai chinuitor pasiunea, aducîndu-l în stare delirantă.

Poetul s-a apropiat cu înțelegere și cu intuiție sigură de esențele umane ale acestui subiect. Hérode e un personaj complex; îi urmărim reacțiile cu răsuflarea oprită. Înregistrăm întreaga gamă a procesului pasional, de la semnele incipiente pînă la prăbușirea finală: bănuieli, porniri de ură și de ferocitate, dări îndărăt urmate îndată de și mai impetuoase izbucniri, deznădejdi ale geloziei, regrete, sete a simțurilor, stări halucinatorii, suferințe și crispări ale ambiției rănite alunecînd cu nepotolire în delir și nebunie, chinuri ale remușcării. Personajul în mare măsură se aseamănă cu Othello. Respectarea unităților restrînge însă cadrul; despre multe din manifestările personajului aflăm doar indirect prin relatări în cuprinsul actelor.

Primele două acte, într-adevăr, sînt ocupate cu expuneri. Dar începînd din actul al treilea asistăm la scene puternice, al căror dramatism intens culminează în versuri pregnante. Tetrarcul, acuzîndu-și soția de o crimă imaginară, cere judecătorilor să pronunțe împotriva ei sentința capitală. Dar cu cît o înfierează mai tare, cu atîta își dă seama că o va iubi întotdeauna: „Simt cum sîngele meu curge printre lacrimile tale"[1]. Mariamne rămînînd implacabilă, Hérode dă ordin ca regina să fie arestată; în aceeași clipă însă, îndoielile îi cuprind și mai mult spiritul, muncindu-i-l în mod dureros. Întemnițată, Mariamne își păstrează în nobila și curajoasa ei resemnare întreaga frumusețe. Preferă să moară decît să confirme prin slăbiciune și teamă o crimă pe care n-a făptuit-o.

[1] *Je trouve que mon sang coule parmy tes pleurs...*

https://biblioteca-digitala.ro

La gloria acestei piese a contribuit şi primul ei interpret, actorul Mondory. În cadrul unei reprezentaţii extraordinare la Palais-Cardinal, în august 1637, şapte luni după succesul de la premiera *Cid*-ului, în vreme ce interpreta rolul lui Hérode, actorul, lovit de un atac de apoplexie, a fost obligat să părăsească scena.

Cealaltă tragedie, *La Mort de Sénèque*, pe deasupra multelor ei defecte de construcţie, se remarcă prin puterea tabloului istoric şi prin caracterul realist al situaţiilor descrise. Critica s-a întrebat dacă acest realism nu a întrecut uneori măsura, făcînd ca prin modernitatea lui să se micşoreze ficţiunea dramatică şi atmosfera necesară situaţiei tragice. Néron oscilează; nu are încă tăria de a-şi da pe faţă adevăratul său caracter şi de a-şi asuma răspunderea crimelor făptuite. Recunoaştem totuşi un portret pe care peste cîtăva vreme îl va desăvîrşi Racine în *Britannicus*. Modernitatea amintită mai sus se referă la felul mai mult judiciar decît dramatic în care lui Seneca îi sînt administrate constrîngeri fizice şi morale. Eroul e pus grav în cauză; i se lasă totuşi o libertate aparentă, parcă sub beneficiul unei cauţiuni. I se atribuie complici; au loc confruntări cu aceştia; este acuzat şi apoi condamnat; toate acestea se petrec cu regularităţi procedurale, accentuînd în primul rînd succesiunea faptelor, nu psihologia personajelor.

Drama din anul următor (1646), *La Mort du grand Osman*, împleteşte în acelaşi conflict o situaţie pasională cu una politică. Poziţia sultanului Osman se clatină. Pentru a şi-o consolida, reflectează să ia în căsătorie pe fiica unui mare demnitar. Văzînd-o, e dezamăgit. Între timp, tînăra fată s-a îndrăgostit de el cu pasiune. Ofensată, hotărînd să se răzbune, intră în tabăra unor conspiratori, dar curînd îşi dă seama că a comis o infamie şi cere sultanului să-şi apere viaţa. Osman preferînd cu mîndrie moartea, tînăra fată, din dragoste şi din remuşcare, îşi ia şi ea viaţa. Faptele decurg aspru, arid, ţinîndu-ne în încordare, dar fără să ne emoţioneze. Personajele totuşi ne impun prin neînduplecarea cu care rămîn credincioase pasiunilor şi trăsăturilor lor dominante.

Tristan l'Hermite şi-a încercat aptitudinea dramatică şi în comedie. Reţinem un singur titlu: *Le Parasite*. Aflăm dintr-o însemnare a editorului Combé că piesa a plăcut la Luvru, în faţa publicului regal, tot atît de mult ca şi pe scenele publice. Subiectul combină elemente din comediile italiene şi spaniole. Un tînăr îndrăgostit a izbutit să se introducă în casa iubitei sale, convingînd pe mama acesteia că este fiul pe care i l-au răpit pe vremuri turcii. Stratagema este descoperită, dar în loc de vreo pedeapsă tinerii vor primi, firește, binecuvîntarea. O farsă de tip curent în epocă, salvîndu-se prin vervă, situaţii bufe şi prin specularea unui personaj adiacent, nesăţiosul Fripesauce.

În tot ce a scris pentru teatru după debutul său cu *Mariamne*, Tristan l'Hermite nu a izbutit să se întreacă pe sine. Piesa amintită constituie o piatră de hotar anunţînd două trăsături cardinale ale dramaturgiei de mai tîrziu: naturalul e preferabil situaţiilor extraordinare; după cum studiul de caractere oferă efecte mai pătrunzătoare decît intrigile complicate şi lovitu-rile de teatru.

În această galerie de contemporani e necesar să amintim şi de Cyrano de Bergerac (1619—1659). Contribuţia lui în teatrul vremii nu a marcat date esenţiale; rămîne totuşi interesant printr-un pitoresc aparte, prin atitudinile lui

https://biblioteca-digitala.ro

de frondă împotriva scrisului rece și dogmatic, prin jocul său spiritual, prin setea lui de libertate intelectuală, prin tonul viu pe care știa să-l dea scrisului său satiric și în general prin prezența lui spumoasă în diferitele mișcări ale vremii, viața de teatru numărîndu-se printre acestea.

Hector-Savinien Cyrano — acesta este numele lui adevărat — și-a trăit viața în mod boem, cu îndrăzneli libertine, fără să se teamă de prejudecăți și convenții. Bizareriile sale scînteiau de umor, inteligență și originalitate. În scrierile sale nu găsim ordine, sistemă, profunzime; ne cuceresc însă prin verva lor bogată, cu formulări ingenioase, cu adevăruri ale observației și ale simțirii mînuite în ascuțișuri de floretă. Fondul rămîne pe un plan mai șters; principalul e forma poetică: „contează agrementul spiritual, nu substanța"; „nu trebuie cîntărite lucrurile; din moment ce pot avea străluciri, în focul lor se purifică defectele, oricare ar fi ele".

În epocă a întîlnit rezistențe. Dovadă, conflictele cu diferiți scriitori și actori (Scarron, Loret, Dassoucy, Molière, Montfleury ș.a.), „mazarinadele" (pamflete la începutul Frondei), interdicțiile pronunțate împotriva lui din cauza scandalurilor întreținute de îndrăznelile sale licențioase. Boileau totuși i-a luat apărarea. Îl prefera, cu scrisul său vivace și original, scriitorilor reci, corecți și convenționali.

Ca autor de teatru, a dat mai întîi la iveală tragedia *La mort d'Agrippine*. Reprezentarea ei la Hôtel de Bourgogne, în 1654, a provocat scandal. Piesa a fost interzisă din cauza îndrăznelilor de gîndire cuprinse în ea. Ca liber-cugetător, Cyrano se ridica împotriva autorității, în speță împotriva dogmelor aristotelice. Nega ideea providenței și a imortalității sufletului. Credea în constituția atomică a materiei și în fenomenul universal al mișcării, combătînd prin aceasta miracolele și concepția religioasă asupra creațiunii. În cea mai de seamă scenă din piesă, avînd în centrul ei moartea Agripinei, aceste idei sînt spuse răspicat. Iată anume cum îi vede Séjan pe zei și în ce fel înțelege să se teamă de judecata lor:

...Ces enfants de l'effroi,
Ces beaux riens qu'on adore, et sans savoir pourquoi,
Ces altérés du sang des bêtes qu'on assomme,
Ces dieux que l'homme a faits et qui n'ont point fait l'homme,
Des plus fermes États ce fantasque soutien,
Va, va, Térentius, qui les craint ne craint rien...[1]

A scris și o comedie, *Le Pédant joué* (Pedantul tras pe sfoară), jucată în același an. Poetul venea aici cu amintiri din colegiul Beauvais unde își făcuse studiile. Sub numele ușor disimulat de Granger caricaturizează pe Jean Grangier, superiorul de la acest colegiu. Portretul este pe cît de viu pe atît de necruțător: un personaj respingător, avar, neîngrijit, urît, închipuit, pe deasupra îndrăgostit în mod ridicol. În vechiul teatru francez reprezintă un tip caracteristic de pedant. Molière îl va număra printre modelele sale. De

[1] ...Acești copii ai groazei, / Aceste nimicuri frumoase pe care le adorăm fără să știm de ce, / Acești însetați de sîngele animalelor care le sînt sacrificate, / Acești zei pe care i-a făcut omul, nu ei pe om, / Acest închipuit sprijin al statelor celor mai puternice, / Fii pe pace, Terentius, cine se teme de ei nu se teme de nimic...

https://biblioteca-digitala.ro

fapt, şi alţi scriitori se vor inspira din opera lui Cyrano: Corneille *(Agrippine)*, Voltaire *(Micromégas)*, Fontenelle *(De la Pluralité des mondes)*.

Cyrano de Bergerac a fost un spirit independent. Epoca sa nu l-a înţeles îndeajuns. Un portret ca acela pe care i l-a făcut Dassoucy, accentuînd mai cu seamă defectele fizice, era nedrept şi răutăcios. Deducem însă din el în ce măsură poetul trezea invidia confraţilor săi. În actele sale de emancipare, Cyrano nu s-a ridicat pînă la o conştiinţă politică, în aşa fel încît să-şi pună probleme privind structura şi reforma societăţii. De altminteri, luată în totalitate, epoca nici nu l-ar fi sprijinit într-o asemenea încercare. Reţinem însă că în natura sa vizionară şi în judecata lui aparent dezordonată îşi făceau drum intuiţii clarvăzătoare, anticipînd oarecum gîndirea iluministă din secolul următor.

https://biblioteca-digitala.ro

CLASICISMUL FRANCEZ (VI)

MOLIÈRE

1. Aspecte biografice

Viața lui Molière a fost o viață de muncă încordată și de dăruire totală unei idei. Incontestabil, poetul a avut geniu; dar nimic din sclipirile și intuițiile marii lui inteligențe nu ar fi ajuns la adevăruri și cristalizare fără voința lui neîncetată de a cunoaște, de a sonda adînc în realitatea umană și de a pătrunde în esența lucrurilor prin ordinea necruțătoare a gîndirii raționale.

Lăsăm la o parte mulțimea de legende, de anecdote și de supoziții brodate de-a lungul vremii pe seama lui. Ne oprim, chiar dacă prin aceasta am sărăci capitolul de culoarea și pitorescul său, doar asupra faptelor care se cunosc cu certitudine.

Copilul Jean-Baptiste, fiul tapițerului parizian Jean Poquelin din rue Saint-Honoré, s-a născut în ziua de 15 ianuarie 1622. A crescut în acest mediu burghez, printre oameni cumsecade, a căror robustețe de spirit și ale căror virtuți vor fi adeseori evocate în operele lui. Își pierde mama pe cînd avea abia vîrsta de zece ani. O a doua soție a tatălui său va înceta și ea curînd din viață. Presupunem că aceste dolii, cu frămîntarea lor inerentă în atmosfera familială, nu au rămas fără urmări în sufletul viitorului poet. Tatăl, doritor de a-i asigura o situație burgheză onorabilă, i-a dat putința să-și facă instrucția în bune condițiuni. A fost elev în colegiul iezuiților Clermont; la Orléans, în anii următori, și-a luat licența în drept. Avea înaintea lui drumul deschis spre cariere promițătoare: avocat, procuror, notar; în plus, titlul de „*valet-tapissier du roi*“ pe care tatăl său il cumpărase, o dată cu prelungirea pe numele fiului a sarcinii de „tapițer ordinar“ al curții regale. S-a înscris în barou, dar fără ca aceasta să-l intereseze. Proaspătul avocat venea doar arareori la Palatul de Justiție; nu se preocupa nici să se afirme în această carieră, nici să-și constituie clientelă. În scurt timp o va și părăsi pentru totdeauna.

Tînărul Poquelin se va îndrepta spre teatru. Era în joc o atracție demonică, irezistibilă. Perrault ne asigură că tapițerul a primit vestea cu neplăcere. Din ceea ce a urmat deducem că s-a produs un mare conflict familial. Cîtăva vreme, răzvrătitul s-a aflat pe străzile Parisului, fără bani, fără sprijin, deocamdată și fără o viziune clară a ceea ce avea să întreprindă. În familia Béjart de care s-a legat în această epocă, a cunoscut cîțiva scriitori și actori, și deopotrivă ceva din freamătul noutăților de teatru, al culiselor, al premierelor, al micilor și marilor scandaluri din această lume. Mai cu seamă, aici a întîlnit pe Madeleine Béjart, femeie tînără, frumoasă, inteligentă, cunoscută și prin

https://biblioteca-digitala.ro

cîteva aventuri pe care le avusese pînă atunci, dar în primul rînd notorie ca actriţă de talent pe scenele pariziene ale vremii. Ne interesează mai puţin legătura lor sentimentală; este important că Madeleine îi va deveni asociată şi că din colaborarea lor va ieşi o mare operă de teatru.

În ziua de 16 iunie 1643 s-a semnat actul prin care a luat fiinţă „*l'Illustre théâtre*". De acum înainte, Jean-Baptiste Poquelin se va numi Molière. Noua trupă număra în sînul ei o seamă de actori tineri, entuziaşti şi în genere naivi, convinşi că vor putea să lupte cu rutina de pe scenele vechi şi să pună repede în umbră trupele înecate în convenţii şi în protecţii oficiale de la Hôtel de Bourgogne şi teatrul du Marais.

În realitate s-a întîmplat altfel. După douăzeci de luni de activitate — în care timp autori de seamă ca Du Ryer, Tristan l'Hermite, André Mareschal, Cyrano de Bergerac ş.a. i-au dat concursul — „*l'Illustre théâtre*" s-a dizolvat. Rivalii se dovediseră mai puternici; creditorii nu-i dădeau răgaz să respire; unii din membrii trupei îşi pierduseră nădejdea în viitorul acesteia; anume protecţii senioriale, din care tinerii îşi făcuseră iluzii, nu au funcţionat; iar Molière, ca gestionar al companiei, se vedea tradus în faţa justiţiei şi chiar ameninţat cu întemniţarea pentru o datorie de 142 de livre neplătită la timp furnizorului de lumînări.

Au urmat anii de peregrinare în provincie. În 1646 Molière este primit în trupa de comedieni patronată de ducele de Épernon şi condusă de actorul Charles Dufresnes. Peste cîţiva ani, în 1650, va deveni el însuşi conducătorul ei. Întîi, sediul trupei era la Bordeaux; pe urmă s-a mutat la Lyon. De aici avea să iradieze, necontenit, în multe ţinuturi din Franţa. Cercetări îndelungi, răbdătoare, au reconstituit pînă în amănunte itinerariile parcurse, ca şi componenţa trupei. În acelaşi timp se păstra şi legătura cu Parisul. Molière continua să întreţină aici unele prietenii literare şi să întîlnească pe foştii lui furnizori.

Aceşti ani de provincie, din 1646 pînă în 1658, îşi au însemnătatea lor aparte. Fără ei, poate că Molière nu ar fi ajuns să-şi integreze geniul său adevărat ca poet dramatic şi om de teatru. Trebuie să ni-l închipuim, pînă la un punct, prin prisma aceea boemă, cu riscuri şi situaţii precare, aşa cum era înfăţişată viaţa actorilor nomazi în două scrieri contemporane: *Le Roman comique* de Scarron şi *Le Théâtre français* de Chappuzeau (1674). Public adesea ingrat şi capricios; reţete mediocre, cîteodată sub nivelul de acoperire a cheltuielilor minimale; drumuri grele, impracticabile, nesigure, în vehicule rudimentare; hanuri mizerabile şi nu arareori înnoptări sub cerul liber sau pe paturi de fîn în grajduri sau şoproane. În plus: şicane administrative, asmuţiri răutăcioase, sfidări ori jigniri umilitoare. În trecut, oricum, trupele care reprezentau miracole şi mistere puteau să obţină mai uşor protecţia autorităţilor civile şi ecleziastice; erau formate în genere din elemente localnice, şi repertoriile lor trezeau mai puţine suspiciuni de o natură sau alta. Menţionăm însă că au existat în viaţa trupei şi perioade prospere. Cînd ducele de Épernon şi-a încetat patronajul, a urmat un altul mai substanţial al prinţului de Conti. E drept, acest nou sprijin nu va dura prea mult; dintr-o dată, în criza sa de convertire, prinţul avea să devină chiar un duşman al teatrului. La Lyon comedienii beneficiau de apartamente proprii; iar despre Madeleine Béjart, ca şi despre fratele ei Joseph, se spune că în 1655 dispuneau de economii apreciabile.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar ce contează mai presus de orice e că în aceşti ani de greutăţi şi de ciocniri necruţătoare cu viaţa, Molière s-a format. Şi-a ascuţit puterea de observaţie; a cunoscut oameni şi locuri; străbătînd Franţa de la un capăt la altul, i-a simţit specificurile, apropiindu-se de tainele şi esenţele ei; a ascultat graiuri locale, a făcut legături între acestea şi moravurile locale, a descoperit forme de pitoresc băştinaş, a întîlnit tipuri caracteristice. A înţeles, pe deasupra, un fapt esenţial: Franţa, privită din exterior, comportă o diversitate de înfăţişări, obiceiuri, particularităţi ale vorbirii; în dosul acestora există însă fonduri comune, aparţinînd unei umanităţi cu virtuţi şi vicii identice, cu egale înălţări în lumină ori coborîri în ridicol. De asemenea, a învăţat meşteşugul de teatru, cu toată gama lui de corvezi materiale, de la încărcarea şi descărcarea din lăzi a costumelor şi a recuzitei, ca şi cu toată pasiunea lui romanescă, făcută din avînt, ficţiune şi dezinteresare.

La Rouen unde îşi stabilise de cîtva timp cortul, trupa lui Molière, a cărei reputaţie începuse să devină notorie, primeşte favoarea de a juca la Paris, la Luvru, în prezenţa regelui şi a reginei. Ziua de 24 octombrie 1658 va fi în istoria teatrului francez încă o zi memorabilă. În prima parte a reprezentaţiei s-a jucat *Nicomède*; succes onorabil, dar fără să dezgheţe inimile. În partea a doua a urmat *Le Docteur amoureux*, unul din acele „*petits divertissements*", producţie proprie, prin care Molière izbutea de regulă să-şi cîştige în provincie auditoriul.[1] Comedioara a plăcut. Imediat Molière a primit autorizaţia de a juca în sala de la Petit Bourbon, sub protecţia regală. Din clipa aceea nu va mai părăsi Parisul; începe marea lui carieră.

Totul, de acum înainte în viaţa lui, va fi numai încordare. Rareori, poate, într-o singură existenţă umană, s-au adunat cu mai multă necruţare atîtea griji şi răspunderi. Era în sarcina lui un teatru în care trebuia să se îngrijească de tot, de la detaliul gospodăresc pînă la elaborarea repertoriului şi punerea artistică în scenă. Colegii lui de breaslă l-au ajutat; dar faptul nu venea de la sine, ci trebuia obţinut cu tact, străduinţă, autoritate şi nesfîrşită cheltuială de energie. Adversarii săi din diferite teatre nu vor înceta de a-l lovi cu perfidii din umbră sau cu atacuri făţişe. Opinia publică nu l-a cruţat întotdeauna; adesea dădea crezare zvonurilor de scandal. Adăugăm la acestea anume complexe şi evenimente din starea intimă şi din viaţa familială. Căsătoria cu Armande Béjart, sora mai mică a lui Madeleine, i-a pus pe seamă fapte de imoralitate, inclusiv acuzaţia de incest. Iar în ce priveşte sănătatea, aceasta i-a fost întotdeauna şubredă. A înfruntat toate greutăţile cu o extraordinară putere de luptă şi de hotărîre de a rămîne egal cu sine însuşi. În răstimp de numai patrusprezece ani, fără a renunţa o singură clipă la activitatea lui de actor şi de conducător al unei companii teatrale, a dat la iveală douăzeci şi nouă de comedii, dintre care multe capodopere universale ale genului.

[1] Lagrange, în prefaţa la ediţia din 1682, ne dă această relatare: „Domnul de Molière vine pe scenă, şi după ce a mulţumit Majestăţii Sale în termeni foarte modeşti... îi spune că... din moment ce a binevoit să suporte maniera provincială de a juca a trupei, cu toată umilinţa, îndrăzneşte să-i adreseze încă o rugăminte, şi anume să accepte ca trupa să joace unul din micile divertismente care i-au adus oarecare reputaţie şi care plac mult în celelalte oraşe. Acest compliment, din care nu se redă aici decît substanţa, a fost aşa de bine mînuit şi aşa de favorabil primit, încît toată curtea a aplaudat; şi tot atît de mult a plăcut şi comedioara reprezentată, *Medicul îndrăgostit*..."

https://biblioteca-digitala.ro

În ziua de 17 februarie 1673, Molière interpreta pentru a patra oară rolul lui Argan din *Le malade imaginaire*, ultima lui comedie. Pe cînd în scena ceremoniei de la urmă trebuia să rostească faimosul *juro*, i s-a făcut rău. A încercat să-şi mascheze convulsiunea printr-un hohot de rîs. Dus în grabă la locuinţa lui din rue Richelieu, a mai trăit doar cîteva ceasuri. În felul lui, acesta a fost un final de apoteoză; a şi rămas ca un dicton: „să mori ca Molière în scenă".

Arhiepiscopul Parisului i-a refuzat sepultura religioasă. Ierarhia bisericii înţelegea ca asupra aceluia care fusese autorul lui *Dom Juan* şi al lui *Tartuffe* să-şi menţină excomunicarea. La intervenţia regelui, ca şi la aceea a Armandei Béjart — între timp, între cei doi soţi intervenise o reconciliere — s-a obţinut ca rămăşiţele pămînteşti să-i fie duse noaptea la cimitirul Saint-Joseph, fără însă a trece prin biserică. Se spune că o anume „*populace*", asmuţită din umbră, ar fi încercat să protesteze şi să împiedice cortegiul nocturn al comedianului blestemat; se mai spune că văduva ar fi izbutit s-o domine, aruncîndu-i pumni de bani. În 1792, rămăşiţele lui Molière au fost exhumate şi depuse la Père-Lachaise, cimitirul unde odihnesc multe din gloriile literare ale Franţei. Există însă mari îndoieli că ţărîna dezgropată şi dusă în altă parte mai era cu adevărat a poetului.

Academia Franceză nu l-a chemat în timpul vieţii în sînul ei. Ulterior, în marile elogii pe care i le-a adus , instituţia s-a străduit să repare această injustiţie. Bustul pe care i l-a aşezat în incintă, în anul 1778, poartă pe el o inscripţie inspirată:

Rien ne manquait à sa gloire, il manquait à la nôtre.[1]

2. Omul

Între modelele care i-au furnizat date asupra vieţii şi omenescului, Molière s-a cuprins şi pe sine. Multe din personajele pe care le-a urcat pe scenă exprimă date din propria-i psihologie. Dacă în umanitatea pe care a zugrăvit-o există atîta autenticitate, e şi pentru că împletea ceea ce putea să observe în afară cu ceea ce ştia să găsească în el însuşi.

Plastic, avem imaginea lui Molière în portretele lui Mignard (pictorul care i-a fost prieten apropiat), în bustul lui Houdon şi în gravurile lui Brissart, deşi acestea din urmă au fost desenate după zece ani de la moartea poetului. Deducem că înfăţişarea lui nu era cuceritoare. Avea o statură potrivită, poate mai mult scundă decît înaltă. Portretele, oarecum, îl idealizează. În realitate era urît, spînatec, cu un cap mare pe un trup îndesat, ceea ce făcea ca silueta lui să nu fie proprie decît pentru roluri comice. Boala — era un pulmonar, poate şi un cardiac — s-a ivit de timpuriu, cu toate semnele şi ravagiile ei. Mărturiile vremii vorbesc despre aceasta; de fapt şi el, în bolnavii din comediile sale s-a descris adesea pe sine.

Sufleteşte avem de-a face cu o natură complexă. Cînd rămînea cu sine, omul acesta în scrisul căruia apărea atîta revărsare de vervă şi fantezie sim-

[1] „Nimic nu lipsea gloriei sale; el lipsea gloriei noastre". Autorul inscripţie i e poetul dramatic Bernard Joseph Saurin (1706—1781).

https://biblioteca-digitala.ro

ţea nevoia să se cufunde în tăcere, să privească lucrurile prin prismă melancolică, să-şi constituie din tristeţe un climat intim. Devenea agreabil în conversaţie doar cu parteneri pentru care simţea stimă şi afinitate; în rest părea ursuz şi retras. Fondul lui adevărat era unul de bunătate. Putea să meargă cu aceasta pînă la devotament şi abnegaţie. Dar dintr-o dată sensibilitatea lui ascuţită şi febrilă îl făcea şi irascibil. În momentele de enervare răspundea prompt, primea provocările în faţă, nu se sfia să aplice lovituri tari. Ştia că uneori acestea puteau să fie imprudenţe ori gesturi inoportune; îi era însă cu neputinţă să devină altul. Într-un fel, inimiciţiile îl stimulau; îi puneau în mişcare mari resorturi intime, izvorînd din simţul său de justiţie ca şi din vocaţia lui de mare observator al oamenilor şi al vieţii. Nu a ţinut neapărat să intre în conflict cu forurile religioase, cu Facultatea de medicină, cu o parte din favoriţii curţii, cu anume manifestări de la Hôtel de Rambouillet, cu unii actori colegi de breaslă sau cu o seamă de scriitori notorii din epocă; însă o dată conflictul început, nici nu se gîndea să-l atenueze prin soluţii de convenţie ori prin compromisuri mai mult sau mai puţin utile. Ţinea să cucerească victorii şi îşi făcea din aceasta un sens al vieţii; nu ascundea partea de orgoliu personal; dar, mai presus de satisfacţia subiectivă, ceea ce îi dădea forţa să lupte şi să persevereze era voinţa lui întreprinzătoare, hotărîrea de a duce pînă la capăt un lucru început, frenezia reuşitei ca voluptate fizică împletită cu una morală.

În viaţa sa intimă era dificil, nevrotic, de o hipersensibilitate maladivă. Fie şi o contrarietate neînsemnată — un lucru mişcat de la locul lui obişnuit, o foaie cu însemnări rătăcită printre altele — îi procura stări de nelinişte, scoateri din matcă. Prin contrast cu tumultul pe care era obligat să-l trăiască în afară, resimţea nevoia ca în intimitate să se destindă, să-şi plimbe privirea asupra unui cadru încărcat cu lucruri de artă, să se plîngă în voie de oboseală, să reflecteze şi cu amărăciune, dar şi cu mulţumire la viaţa lui de agitaţie.

Capitolul feminin i-a procurat mai mult amărăciuni. Şi în legătura lui mai durabilă cu Madeleine Béjart, şi în legăturile mai trecătoare cu Catherine de Brie, cu Du Parc ori cu mica Baron, ca şi în căsătoria cu Armande Béjart — despre care încă nu se poate şti cu certitudine dacă era sora mai mică sau fiica lui Madeleine — a avut de înregistrat înfrîngeri şi suferinţe. Molière resimţea cu stăruinţă nevoia ambianţei feminine. Nu era însă bărbatul făcut să stîrnească sentimente ireductibile; de altminteri şi el însuşi nu lăsa impresia că ar putea să jertfească unei iubiri totul. Diferite comentarii romanţioase pretind că poetul avea din această cauză adevărate crize de disperare. Grimarest[1] însă ne asigură că poetul se redresa sufleteşte prin afundare în muncă şi prin consolările pe care i le puteau aduce cîteva prietenii devotate.

Pe seama protecţiei pe care i-a acordat-o regele Ludovic al XIV-lea s-au făcut multe speculaţii. Poetul — s-a spus — era ţinut să plătească această protecţie cu preţuri grele: trebuia să se subordoneze curţii, să ţină seama de gusturile ei, să compună feerii şi balete pentru serbările de la Versailles ori de la Saint-Germain, să strecoare în texte aluzii măgulitoare, să modifice de circumstanţă unele deznodăminte. Putem presupune că aceste fapte — cel puţin uneori — erau de natură să-l afecteze. Trebuie totuşi să nu ne de-

[1] Jean-Léonor Grimarest (mort în 1720), literator francez, autor a două scrieri: *La vie de Molière* (Paris, 1705) şi *Additions à la vie de Molière* (Paris, 1706).

https://biblioteca-digitala.ro

părtăm de esenţial. În Ludovic al XIV-lea, Molière avea un protector real. Fără girul regal rămîne de văzut dacă poetul ar fi putut să învingă în timp util multiplele adversităţi ce-i ieşeau în cale. Istoria literară, în concluziile ei cele mai moderne, se rostește cu limpezime: regele a susţinut în el nu doar pe actor, ci şi omul. În scandalul provocat de *Tartuffe*, într-adevăr, a interzis piesa; lăsa totuşi să se înţeleagă că în aceasta i s-a forţat mîna, întîi de către mama sa şi apoi de către tabăra devoţilor. Rămîne totuşi regretabil că în 1672, deci cu un an înainte de moarte, Molière s-a văzut dizgraţiat, trebuind ca împreună cu trupa lui să plece de sub cupola regală, aceasta în urma intrigilor purtate cu abilitate de florentinul Lulli şi de preferinţa pe care o parte a societăţii din jurul curţii înţelegea s-o dea spectacolelor de balet şi operă.

La rîndul său, Molière l-a stimat pe rege. L-a slujit, s-a preocupat să-i împlinească o seamă de intenţii, dar nu ca mercenar al curţii, în spirit de servilitate şi flaterie, ci cu devotament regalist şi respect pentru personalitatea monarhului. Cu nimic, în această privinţă, nu se deosebeşte de Bossuet, Racine şi Boileau.

Ca om, atît în viaţa lui personală cît şi în cea socială, e posibil ca adesea Molière să fi greşit. Dar să ne gîndim: a dus la capăt o muncă de teatru uriaşă; a ţinut sub ascultarea lui pe cei mai buni actori ai timpului; a întîmpinat cu superioritate mulţimi întregi de rivalităţi, invidii şi intrigi; a răzbit cu puterea lui de observaţie în atîtea profunzimi ale omenescului; a pus în viziunea lui de moralist o pătrunzătoare înţelegere a virtuţilor sufleteşti de mijloc; a găsit în exprimarea unor adevăruri raţionale nota potrivită de simplitate şi poezie. Dacă aceste integrări au fost posibile, în forma pe care o cunoaştem, e pentru că în sinea sa Molière a fost un om bun. Privea viaţa cu generozitate, îşi iubea semenii, înţelegea ca în toate faptele lui să includă o valoare; ideea existenţei avea în gîndirea sa un înţeles de datorie patetică.

3. Formaţia spirituală. Izvoarele operei

Formaţia sa literară reunea în ea elemente variate, din numeroase direcţii ale vieţii şi ale culturii. Nu putem spune că Molière era un autodidact; tot aşa, primim cu rezerve opinia că ar fi fost un erudit. Faptele ne obligă să judecăm chestiunea dincolo de prisma unor asemenea sistematizări.

În anii săi de adolescenţă, pe cînd era colegian, tînărul Jean-Baptiste a resimţit puternic influenţa filozofului Gassendi. Acesta, ca şi Descartes—deşi s-a aflat cu el în continuă dispută de idei—înţelegea să se emancipeze de sub tutela oficializată a sistemului aristotelian, în speţă a scolasticii. Avea afinităţi pentru Epicur şi îşi impunea să-i reabilitezе gîndirea în Franţa. Revendica libertatea spiritului; considera că abilitatea şi chiar strălucirea cazuistică, aşa cum o practicau peripateticienii, nu pot să acopere sau să se confunde cu cercetarea adevărului; fără a fi propriu-zis un materialist, se apropia de atomismul anticilor; ţinea să precizeze că există deprinderi ori prejudecăţi ale minţii care ne pot împiedica să pătrundem efectiv în secretele naturii; admitea circulaţia sîngelui, după ce multă vreme îndepărtase o asemenea explicaţie; protesta împotriva interpretărilor oculte, punîndu-le pe seama ignoranţei; socotea că sentimentele pot fi studiate ca şi faptele naturii, stabilind astfel premise pentru ceea ce cu timpul avea să se numească ştiinţa caracterelor.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai tîrziu vom recunoaşte aceste idei în numeroase situaţii şi personaje create de Molière. În ceea ce Béralde obiectează medicilor *(Le malade imaginaire)*, în ironiile îndreptate împotriva astrologilor *(Les Amants magnifiques)*, în caricatura pe care o va face „aristotelicianului" doctor Pancrace *(Le Mariage forcé)*, în disputa : „*O esprit, o âme!*" — „*O chair!*" din *Les femmes savantes*, în dezbaterea pe tema „sîngerării" în *L'Amour médecin*, în felul ridicol cum Thomas Diafoirus nu vrea să creadă decît în ceea ce au spus cei vechi *(Le malade imaginaire)* ş.a.

Ajungem, mai departe, la marele şi delicatul capitol al împrumuturilor. Molière nu a ascuns niciodată faptul; dimpotrivă, îşi făcea o datorie din a-l proclama: „*Je prends mon bien où je le trouve*".[1] Montaigne, înaintea lui, spusese ceva asemănător: „*Je ne compte pas mes emprunts, je les pèse*".[2] Sainte-Beuve, în caracterizarea pe care avea s-o facă lui Molière, precizează: „...cel mai creator între genii, cel mai inventiv, este acela care ştie să imite mai mult, din mai multe părţi".

Din Antichitate, Plaut şi Terenţiu i-au fost principalii învăţători. În *L'Étourdi*, în *Amphitryon* şi în *L'Avare* îl găsim pe Plaut; în *L'École des maris* şi în *Les Fourberies de Scapin*, pe Terenţiu. Aristofan nu-i era nici el necunoscut; notăm însă că spre deosebire de concepţia din şcolile de la Port-Royal, în colegiile iezuite, în speţă şi la Clermont unde ca tînăr şi-a făcut „umanităţile", studiul scriitorilor greci era lăsat în urma celor latini.

Molière s-a inspirat de asemenea din italieni şi spanioli; s-a apropiat de tradiţiile populare ale creaţiei franceze; a folosit date şi meşteşuguri pariziene din *tréteaux*; şi-a însuşit experienţa mai multora dintre contemporanii săi; pe toate acestea le-a topit în observaţia şi invenţia personală, imprimînd elaborării sale atît pecetea aparte a geniului propriu cît şi aceea a spiritului francez în general.

E necesar ca asupra unora din aceste trăsături să venim cu lămuriri suplimentare

Ne oprim mai întîi asupra legăturilor cu comedia italiană, care sînt evidente. Înainte de a-şi începe peregrinarea în provincie, Molière văzuse la Paris pe Scaramuccio, pe Tiberio Fiuzelli, pe Domenico Locatelli şi pe Brigida Bianchi, toţi aceştia pe atunci la modă, aplaudaţi de întreaga capitală. Legenda pretinde că de la Scaramuccio ar fi luat chiar şi lecţii de actorie. Vom găsi canavaua italiană în subiectele cîtorva din comediile lui de mai tîrziu: în *L'Étourdi* (după *L'Inavvertito* de Niccolò Barbieri), în *Le Dépit amoureux* (după *L'Intéressé* de Niccolò Secchi), în *L'Amour Médecin*, în *Le Malade imaginaire* ş.a. Dar scenariile nu erau totul. Adăugăm mişcarea, şi o dată cu aceasta o contagiune de vervă, de culoare, de joc pantomimic amestecat cu rostire spirituală, de umor meridional, de alură satirică, învăluită însă în tonuri emoţionale, totul cu naturaleţe şi spontaneitate, ca şi cum faptele s-ar constitui întîi din spumă şi improvizaţie, şi doar după aceea din gîndire şi ordonare. Cu *commedia dell'arte* avea afinităţi marcate; purta ceva din ea şi în sine. A început prin imitaţii şi reproduceri aproape directe. În *Le Médecin volant*, Sganarelle trece în viteză de la roba de medic la livreaua de valet, uluindu-l pe Gorgibus, aducîndu-l în situaţia de a crede că sînt în joc două persoane. Şi mai tîrziu,

[1] „Îmi iau bunul meu de unde îl găsesc."
[2] „Nu-mi număr împrumuturile; le cîntăresc."

https://biblioteca-digitala.ro

în perioada majoră a creației sale, Molière va continua să folosească, bineînțeles cu filtrări superioare, situații și procedee din comedia italiană. Moron, bufonul prințesei, s-a cățărat pe copaci ca să scape de ursul ce i-a ieșit în cale; iată-l mai departe, după ce fiara a fost doborîtă de vînători, coborînd superb din refugiul său și aplicîndu-i cu vitejie încă o sută de lovituri de grație *(La Princesse d'Élide)*. Scapin aleargă și îl strigă cu disperare pe Géronte, deși acesta este în spatele lui și îl urmărește abia ținîndu-și răsuflarea *(Les Fourberies de Scapin)*. Ne gîndim deopotrivă la lecțiile de scrimă și de dans în care se exersează domnul Jourdain *(Le Bourgeois gentilhomme)*, la Alceste care în camera Célimènei se agită ca un leu în cușcă *(Le Misanthrope)*, la Orgon și Tartuffe care îngenunche unul în fața altuia adorîndu-se *(Tartuffe)*, și în genere la atîtea scene vii și bufe cu bastonade, cu înfurieri gratuite și ridicole, cu îndrăgostiți care totuși ajung să se sărute în prezența tutorelui tiran ș.a.m.d.

Un secol mai tîrziu, Riccoboni, actor originar din Modena, se va strădui să demonstreze că tot geniul și toată arta lui Molière se datoresc italienilor. Afirmația, desigur, cuprinde exagerări; nu înseamnă însă că poate fi nesocotită. Molière însuși recunoaște italienilor drepturi de maeștri ai genului comic; saluta în ei pe cei dintîi păstrători ai tradiției datînd de la Plaut și Terențiu; își dădea seama că avuseseră inițiative importante în constituirea teatrului cult și că prin *commedia dell'arte* acesta căpătase șlefuiri artistice; socotea utilă școala lor actoricească și considera că multe din procedeele lor reprezintă cîștiguri și intabulări definitive ale creației comice; și oricum știa că le datorează mult în ce privește verva mișcării, truculențele, coloratura scenică.

Împrumuturile spaniole sînt în genere palide și sporadice. Multe nici nu erau luate direct, ci prin intermediul italian. Cităm, ca mai caracteristice: *L'École des maris*, cu puncte de sprijin în *La Discreta enamorada* de Lope de Vega; Agnès, eroina din *L'École des femmes*, are tangențe cu eroina dintr-o comedie tot a lui Lope, *El Acero de Madrid*; *La Princesse d'Élide*, cu motive din *El Desdén con el desdén* de Moreto; ș.a.

De o și mai mare însemnătate, întrucît acuma vor intra în joc și esențe, nu numai aspecte, sînt împrumuturile din creația națională, din ceea ce doctrina franceză numește tradiția *gauloise*.

O bună parte din vechea Franță trăia în mulțimea ei de farse. De la *fabliau*-ul medieval și pînă la scenariul de pe *scena de bîlci* contemporană, farsa putea să reprezinte o mare continuitate și deopotrivă o mare solidaritate spirituală, închizînd în ea imaginație, satiră, simț de observație precum și darul unui întreg popor de a comunica lucruri serioase cu aerul de joc și glumă. Față de comedia italiană, încărcată de vervă și spontaneitate, farsa franceză aducea în ea o notă mai potolită, mai gînditoare, mai apropiată de realitățile vieții, transplantînd în joc dramatic înțelesuri din proverbe și motive etice. Sînt trăsături și implicații de care Molière s-a apropiat cu intuiție promptă, pătrunzătoare. Nu lua aceste farse din texte sau colecții anumite; e vorba de o operă colectivă, pe care o descoperea în amintiri ale comunității, în circulația orală, în forme naționale de umor, toate cu caracter de perpetuări intrinseci ale unor valori intrate în deprinderi generale

https://biblioteca-digitala.ro

de viață. În copilărie, de cîte ori putuse, îi urmărise pe estradele lor de la Pont-Neuf sau pe scena de la Hôtel de Bourgogne pe Gaultier-Garguille, pe Gros-Guillaume, pe Bruscambille, pe Turlupin și pe alți „farsori" ai vremii; iar mai tîrziu, în drumurile prin provincia franceză, avusese prilejul să-și confirme aceste inițieri, să le simtă și mai mult autenticitatea. *Le Médecin malgré lui*, *Le Mariage forcé*, *George Dandin*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Malade imaginaire*, — ca să nu amintim decît despre acestea — își trag seva din *fabliaux* ca *Le Vilain mire* (Medicul țăran) și *De celui qui enferme sa fame en une tor* (Despre acela care și-a închis nevasta într-un turn) sau din farse despre care Rabelais afirmă în *Pantagruel* că le-a văzut jucate la Montpellier, pe cînd își făcea acolo studiile de medicină. Notăm, pe marginea acestora, un fapt caracteristic. Detractorii poetului i-au înfierat aceste farse, pe motivul că le-ar fi scris pentru a procura divertismente patronului regal. În realitate erau cît se poate de *molièreşti*, ca ton, ca spirit, ca intenție, ca rezonanță populară. Pe unele le-a scris în epoca în care Lulli intriga împotriva lui, cu sprijinul conformiștilor de la curte. Molière, într-adevăr, era mulțumit cînd regele se declara satisfăcut. Își plătea totodată și o mică răzbunare: împotriva acelora care socoteau că superioritate literară nu poate exista decît în teatrul tragic și în romanul sentimental, cînd îi vedea obligați ca o dată cu regele să aplaude și ei, din respect pentru protocol.

Deopotrivă, Molière s-a inspirat și din scriitorii francezi, înaintași sau contemporani. Scarron trece în fruntea tuturor: în *Les Précieuses ridicules* există elemente din *Jodelet ou le Maître valet*; în *L'Étourdi*, din *Dom Japhet d'Arménie;* în *L'École des femmes* și *Tartuffe*, situații din *Nouvelles tragicomiques*, *La Précaution inutile* și *Les Hypocrites*. *Les Fourberies de Scapin* are asemănări cu *Le Pédant joué* a lui Cyrano de Bergerac. Rabelais e citat în *L'École des femmes* și în *L'Avare*. Scena din *Le Mariage forcé*, în care Sganarelle întreabă pe toți dacă e bine să se însoare, redă sub o altă formă scene petrecute între Panurge și prietenul său Pantagruel. Lista, firește, nu se închide aici. Ar trebui să-i adăugăm pe Régnier și pe Charles Sorel, plus atîția alții, toți prin prezența lor în atmosfera generală a literaturii și în vasta capilaritate a unei spiritualități naționale. Ne gîndim mai ales la Corneille și Pascal. Știm că în piesele celui dintîi, Molière a jucat adesea. Avea în ele modele constituite în ce privește arhitectura, proporția, susținerea interioară și datoria generală a unei opere dramatice. Cu privire la Pascal, anume pasaje din *Tartuffe* (actul IV, sc. 5) și *Dom Juan* (actul V, sc. 3) denotă că poetul cunoștea de aproape *Les Provinciales*, cu spiritul inimitabil de ironie fină, inefabilă din ele. Prin toate acestea, și pe deasupra lor, Molière a mai făcut o școală: *școala vieții*. Nici o clipă, în nici o împrejurare din zbuciumata sa existență, Molière nu a încetat de a fi un observator atent, perspicace, al oamenilor și al societății. Mai presus de orice l-a interesat comunicarea cu semenii săi, indiferent de treapta lor socială și nivelul de instrucție. Drama existenței lui personale, unită cu vocația lui umoristică, i-a conformat o viziune de viață în care a avut puterea să nu alunece în discriminări factice. Lucrurile mari și lucrurile mici, toate merită să fie luate în seamă, întrucît în contextul vieții fiecare își aduce partea sa de necesitate și determinare.

https://biblioteca-digitala.ro

4. Omul de teatru. Colaboratorii pe scenă

Molière, ca și Shakespeare, a fost om de teatru în deplinul înțeles al cuvîntului.

Trebuie să-l privim mai întîi ca actor. În trupa sa, de la începutul și pînă la sfîrșitul carierei, a fost sufletul și protagonistul. Din destule mărturii contemporane rezultă că pentru tragedie nu avea înzestrările necesare. Apariția lui în roluri tragice — de exemplu în Venceslas și César — a dat naștere la comentarii nefavorabile și la pamflete. Și fizicul, și glasul, chiar și sănătatea lui șubredă îi constituiau tot atîtea piedici. Rivalii și adversarii săi nu l-au cruțat; i-au făcut portrete mușcătoare, în mare măsură și nedrepte. Ne gîndim mai ales la versurile lui Montfleury din *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*[1] sau la comedia-pamflet *Élomire hypochondre* de Boulanger du Chalussay[2].

Dar în afară de inaptitudinea lui Molière pentru rolurile tragice și cele de îndrăgostiți — inaptitudine probabilă — există și un alt aspect, de care trebuie să ținem deopotrivă seama. Molière era pentru linia simplă, naturală, pe care înțelegea s-o introducă și în tragedie. Dar publicul nu părea îndeajuns de pregătit pentru o asemenea modificare. Se simțea încă legat de nota retorică, de rostirea emfatică și de gestul larg de la Hôtel de Bourgogne. Montfleury declara ritos, totodată cu ironie și indignare, că la Palais-Royal, de cînd joacă acolo trupa lui Molière, distincțiunea între serios și comic nu se mai păstrează:

Mais au Palais-Royal, quand Molière est des deux,
On rit dans le comique et dans le sérieux[3].

Pentru comedie în schimb a avut darul înnăscut, putem spune chiar geniu. Înșiși dușmanii săi înverșunați se vedeau obligați să recunoască faptul. Îl slujeau pentru arta sa comică pînă și defectele lui fizice. Cîștiga auditoriul dintr-o dată prin volubilitatea debitului, prin suplețe mimică, printr-o extraordinară mobilitate fizionomică. Spectatorii săi afirmau că i se putea urmări expresia, de pildă în rolul lui Mascarille, chiar cînd juca sub mască. Un contemporan, La Neufvillaine, uimit de felul cum de la o situație la alta izbutea necontenit să se schimbe, exclamă că „niciodată vreun muritor nu a știut să-și întrebuințeze atît de bine figura". În elogiul funebru din 1673 pe care Donneau de Visé i-l făcea în *Mercure de France* găsim o precizare remarcabilă: „...Molière era comedian din cap pînă în picioare. Ne

---

[1] Dăm un fragment în traducere:

...Apare cu nasul în vînt, / Cu picioarele ca niște paranteze și cu umerii ieșiți în afară; / Peruca i-e mai plină de lauri decît o șuncă de Maienția; / Mîinile îi atîrnă, capul îi cade în piept ca la un măgar încărcat; / Are ochii depărtați, și cînd își rostește rolul, / Se întrerupe mereu sughițind, ș.a.m.d.

[2] *Élomire hypochondre ou les Médecins vengés* (Élomire ipocondru sau medicii răzbunați, 1670). Toată piesa este de fapt o diatribă, pe cît de nedreaptă în gîndire pe atît de violentă ca ton. Élomire — o anagramă de la Molière — este socotit de tovarășii săi de breaslă drept un tiran, un actor în care nu am găsi nimic de admirat; pentru impietățile din scrierile sale ar trebui trimis pe rug; în plus, este acuzat că s-ar fi căsătorit cu propria-i fiică. Molière a obținut prin măsură polițienească retragerea tipăriturii de pe piață.

[3] Dar la Palais-Royal, cînd Molière apare în amîndouă, / Se rîde și la teatrul comic, și la cel serios.

https://biblioteca-digitala.ro

lăsa impresia că ar fi avut mai multe glasuri: totul vorbea în el; cu un pas, cu un surîs, cu o clipire din pleoape, cu o mişcare a capului ajungea să cuprindă lucruri pe care chiar cel mai bun vorbitor nu le-ar fi putut spune fie şi într-o oră..." Aflăm din aceleaşi mărturii că actorul, aşa cum ştia să reproducă modele, izbutea să creeze şi personaje imaginare, mergînd în aceste transpuneri pînă la desăvîrşita uitare de sine. Tot Donneau de Visé, în comentariile lui la *L'École des femmes*, spunea: „Niciodată comedia nu a fost mai bine reprezentată, cu mai multă artă; fiecare actor ştie cîţi paşi să facă, şi cîte ocheade. Autorul merită multe laude pentru cît de bine şi-a jucat rolul, pentru felul judicios cum a distribuit celelalte roluri, pentru chipul cum s-a îngrijit ca toţi camarazii lui să joace tot atît de reuşit; putem spune că toţi actorii care au jucat în piesa lui sînt atît de originali, încît chiar maeştrii în această artă cu greu ar putea să-i imite..."

Seria rolurilor interpretate de Molière e mare. Amintim aici doar pe cele din piesele proprii: Mascarille *(L'Étourdi, Les Précieuses ridicules)*, Don Garcie *(Don Garcie de Navarre)*, Sganarelle *(L'École des maris, Le Mariage forcé, L'Amour médecin, Le Médecin malgré lui)*, Lysandre, Alcandre, Caritidès, Dorante *(Les Fâcheux)*, Arnolphe *(L'École des femmes)*, marchizul ridicol *(L'Impromptu de Versailles)*, Lyciscas şi Moron *(La Princesse d'Élide)*, Alceste *(Le Misanthrope)*, Lycarsis *(Mélicerte)*, Don Phèdre *(Le Sicilien)*, Sosie *(L'Amphitryon)*, George Dandin *(George Dandin)*, Harpagon *(L'Avare)*, Orgon *(Tartuffe)*, domnul de Pourceaugnac *(Monsieur de Pourceaugnac)*, Clitidas *(Les Amants magnifiques)*, Monsieur Jourdain *(Le Bourgeois gentilhomme)*, Zéphyre *(Psyché)*, Scapin, Géronte *(Les Fourberies de Scapin)*, Chrysale *(Les Femmes savantes)*, Argan *(Le Malade imaginaire)* ş.a.

Deducem din notările contemporanilor că în jocul comic al lui Molière s-a petrecut o evoluţie. A început prin a perpetua tradiţia „farsorilor francezi", corectînd-o şi întregind-o cu procedee italiene de *commedia dell'arte*. În genere reedita acelaşi tip din piesă în piesă. A urmat influenţa lui Scaramuccio. Maniera italiană continuă. Personajelor interpretate, Molière le imprima două faze: una de infatuare, de siguranţă absolută în ideile lor preconcepute, de suficienţă orgolioasă, de dispreţ îngîmfat faţă de judecata comună; cealaltă, de prăbuşire în ridicol şi grimasă, văzîndu-se în faţa unor fapte inevitabile, cu iluzia risipită şi cu prezumţiile sfărîmate. În 1666, interpretînd rolul lui Alceste din *Le Misanthrope*, Molière va descoperi în el şi alte valenţe. Încăpăţînări ca acelea ale lui Arnolphe sau Orgon, cu nota lor tipică, apar şi acuma; dar o dată cu acestea îşi vor face drum şi anume nuanţări sensibile, anume scrutări într-o fire aparte a personajului, toate acestea capabile să pună în lumină trăsături de caracter şi să dea interpretării actoriceşti fundamente psihologice.

Dar aceasta — activitatea actoricească — este numai o latură; complexitatea lui Molière, ca om de teatru, comportă încă multe alte aspecte.

Timp de treisprezece ani, Molière a peregrinat cu trupa sa de actori prin toate ţinuturile Franţei. Bănuim că nu există greutate, din sarcinile unui profesionist şi conducător de teatru, pe care să nu o fi cunoscut. O dată stabilit la Paris, avea să înfrunte aici concurenţa a două trupe de teatru, fiecare cu tradiţia, cu susţinerile şi incontestabil cu meritele ei. Dacă a putut să facă faţă tuturor acelor nesfîrşite greutăţi ce i se iveau în orice clipă în cale, e pentru că a avut în mînă toate resorturile dramatice, — creaţie, actorie,

https://biblioteca-digitala.ro

regie, administrație — și pentru că viziunea lui teoretică s-a împletit întotdeauna cu o egală intuiție practică.

Știa să pună în scenă, să creeze viață. Distribuia rolurile cu ochiul sigur și cu autoritate. De la început stabilea linia pe care trebuiau să se situeze caracterele personajelor de interpretat. Știa să se orienteze pe loc, să concretizeze imediat indicația pe care i-o dădea scena, să modifice de circumstanță soluția pe care o gîndise sau chiar o elaborase înainte. Se ocupa de jocul actorilor pînă în detalii: le insufla ritmul, le dădea mișcarea, le controla intonația, le corecta gesturile și atitudinile. Cînd actorii nu-i realizau pe de-antregul intenția, lăsa să-i scape vorbele: „ciudate animale" *(étranges animaux)*. Își cunoștea bine camarazii, cu toate defectele și însușirile lor. Aceștia îl stimau, îi recunoșteau competența, îi rămîneau credincioși; adesea, oferte mai avantajoase venite din afară îi lăsau indiferenți. Înainte de orice, trupa de sub ascultarea lui se definea prin omogenitate.

Ajungem acum la faptul cel mai caracteristic: autorul și actorul s-au determinat reciproc. Molière în opera lui a pus deopotrivă o viziune de poet și una de actor. Nu există o singură piesă, în tot vastul repertoriu pe care l-a creat și l-a jucat, în a cărei țesătură intimă să nu fi intrat, într-un fel sau altul, și ceva din necesitățile practice ale jocului scenic și ale contactului neîntrerupt cu publicul.

Să ne gîndim, anume, la cîte condiții trebuia să răspundă și cîte divergențe trebuia să armonizeze în cvadrupla lui sarcină de autor, actor, regizor și director de teatru. Găsim pe alocuri pasaje slabe; sînt poate acelea care au trebuit să fie scrise în grabă, fie pentru a suplini o defecțiune în personalul trupei, fie pentru a înlocui o scenă ce se dovedise inoportună, fie pentru a masca un eșec sau o interdicție a cenzurii, fie—în sfîrșit—pentru a se face față unui neprevăzut sau altuia. De ce întîlnim în cronologia pieselor salturi neașteptate de la un gen la altul? Erau în joc, firește, fapte din intimitatea inspirației, greu de precizat cu obiectivitate; dar există și tot atîtea motive practice, legate de natura și împrejurările meseriei. Molière îi are în minte pe toți colaboratorii săi. Se va preocupa să-i pună în valoare după particularități și aptitudini. Așa cum le știe înzestrările, le cunoaște și infirmitățile. Pe toate se va strădui să le acopere, nu însă prin anulare, ci creînd personaje, situații ori replici în care aceste infirmități să apară la locul lor. Există impresia că mergea cu această grijă pînă la a ține seama de ticul unei actrițe, de înfățișarea unui actor, de timbrul unui glas, de inflexiunea vocii în rostirea anumitor sunete, ș.a.m.d. Pe de o parte, vorbea în el regizorul și directorul de teatru, ambii atenți să nu risipească nimic din potențialul lor de lucru; pe de altă parte, era camaradul și tovarășul de breaslă, cu sentimente și manifestări de generozitate. Sînt două trăsături care la el se asociau într-o simbioză strînsă.

Să ne gîndim mai departe, la ceea ce îi pretindea publicul vremii, cu formația lui complexă, cu gusturile lui adesea contrarii, cu prezumțiile lui aproape ireductibile, atît în sferele aristocratice cît și în cele burgheze. În primul rînd, venea regele. Acesta se considera îndreptățit să ceară protejatului său mult. Ce însemna, de pildă, o comedie-balet, care în vederea unui divertisment regal sau a unei serbări la Versailles trebuia compusă în cîteva zile? Molière nu era artizanul sau poetul de curte care să compună după rețete, salvînd aparențele prin străluciri de suprafață și măguliri convenție-

https://biblioteca-digitala.ro

nale. Trebuiau incluse, fără îndoială, elemente capabile să asigure spectaculozitatea și să procure încîntări festive: dialoguri și interludii cu scene coregrafice și muzicale, etalări de costume, decoruri atracțioase, satisfacții mondene. Dar o dată cu acestea, poetul își simțea datoria să implice și date de un ordin mai înalt, mai esențial, capabile să imprime semnificații și să propage condiția de artă: observații psihologice, idei disimulate în jocuri grațioase, ușoare descrieri de moravuri, aluzii satirice, anume concluzii de viață, fixări într-o umanitate mai durabilă. *La Princesse D'Élide*, *Mélicerte*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les Amants magnifiques*, pînă la un punct chiar și *Le Bourgeois gentilhomme* — ca să nu amintim decît de acestea — intră în categoria amintită.

Dar mai mult decît publicului de curte, Molière ținea să placă publicului mare. Nu întotdeauna gusturile erau aceleași. Piese bine primite la Versailles puteau să întîmpine rezerve și chiar ostilitate cînd treceau pe scena de la Palais-Royal. Adesea publicul aristocratic din loji și cel burghez de la parter se priveau sfidător, aruncîndu-și reciproc ironii sau invective. Molière ținea să amortizeze lucrurile, nu să le înăsprească.

Nu întîmplător deci, în comedii ca *Les Femmes savantes* sau *Critique de l'École des femmes*, vom găsi pasaje și situații concepute în lumină favorabilă păturilor de sus, îmbinîndu-se cu altele menite să dea satisfacție publicului general de la parter. E vorba de soluții care nu veneau de la sine; Molière le cumpănea mult, preocupîndu-se ca partea lor de oportunitate să fie totuși învăluită în cît mai multă artă.

Se iveau situații delicate și de altă natură. Ludovic al XIV-lea se afla la începutul domniei sale; era tînăr, cu autoritatea de monarh abia în formație. Nu arareori era țintă de aluzii și impertinențe din partea unor nobili nemulțumiți, stăpîniți încă de nostalgiile Frondei. Molière, fără a porni vreo acțiune satirică împotriva curții în bloc, se va preocupa totuși să surprindă personalitățile rebele, să le demaște în mod delicat intențiile, să proiecteze asupra lor ironia lui fină.

Molière, ca actor, era sensibil la aplauze. Îi făceau plăcere ori de unde îi veneau. Însă mai mult decît la toate ținea la aplauzele spectatorului parizian de mijloc, acela despre care știa bine cît este de capricios, dar și de spiritual totodată. Nu este exclus deci, ca atunci cînd și-a ales ca ținte satirice provinciali aiuriți sau medici mai mult sau mai puțin corecți să fi procedat nu doar din motive subiective, ci și din preocuparea de a căpăta cît mai prompt și cît mai sigur adeziunea spectatorului parizian de mijloc. Putem spune același lucru — cel puțin în parte — și despre alții: pedanți, devoți, soți înșelați, bătrîni cu pretenții ridicole, părinți avari, îndrăgostiți timizi, valeți întreprinzători. S-a și spus, în chip malițios, că Molière s-ar fi preocupat mai mult să-și satisfacă „clientela" decît să-și constituie o formă propriu-zisă de artă.

Boileau și Fénelon, despre care știm în ce măsură îl apreciau pe Molière, nu-i iertau totuși că s-a dedicat prea mult farsei. Deși subscrisă de două spirite mari, aprecierea greșește. Realitatea în joc e mai complexă. Farsa constituia un punct de plecare înspre marea comedie. Sufletește, poetul găsea în farsă încă un mijloc de a rămîne în contact cu tradiția *gauloise*. Geniului său satiric îi dădea putința să atace în plin, să lovească tare, păstrînd totuși o notă benignă de joc și surîsuri. Pe deasupra, genul burlesc

https://biblioteca-digitala.ro

reprezenta pentru Molière și o necesitate profesională. Oricum, farsa atrăgea public. Numeroase alte trupe actoricești, inclusiv cele spaniole și italiene, reprezentau pe scenele lor stabile sau improvizate mai mult farse. Să ne închipuim că Molière ar fi încercat să facă opinie separată, oprindu-se cu pedanterie sau cu ostentație la genuri și repertorii opuse. S-ar fi văzut dintr-o dată izolat, dacă nu de tot publicul vremii, în orice caz de partea cea mai vie, cea mai zgomotoasă și în fond cea mai utilă a acestuia.

Tot ca om de teatru, Molière își dădea seama că rîsul mai apăsat pus în mișcare prin genul farsei putea să se propage repede, cucerind mase de spectatori. De aceea nu se va despărți de el aproape niciodată; îl găsim, bineînțeles cu dozări de rigoare, chiar și în comediile sale de caracter. La Bruyère remarca, oarecum cu nemulțumire, o anume frecvență a formelor de jargon. Poate că nu avea în totul dreptate. Adevărul e că în producerea rîsului de farsă, Molière înțelegea să utilizeze cît mai multe mijloace și situații: asocia cuvîntul cu gestul, recurgea la echivocuri *gauloises*, se complăcea să compună aliterații bufe, reedita expresii de spirit gen *commedia dell'arte* sau *quiproquo*-uri verificate, cu efectul asigurat. Bănuim că spectatorii săi ar fi rămas dezamăgiți dacă în limbajul său comic poetul ar fi venit doar cu soluții rafinate, nu și cu o seamă de cruditățí ale vorbirii naturale, ale străzii, ale reacției spontane, ale vieții în general.

Faptul însă nu se oprește aici; trebuie să-i atribuim și un înțeles mai grav, mai profund. O dată cu acest rîs, Molière izbutea ca prin mijloace de farsă să obțină și studiu psihologic. Prin ce anume un Mascarille sau un Jodelet și-ar fi dezvăluit mai bine structura sufletească de oameni gata oricînd pentru mezaventura vieții decît tocmai prin manifestarea lor grotescă, prin dezarticulările lor gălăgioase? Tot așa, în ce privește suficiența lui Jourdain, orbirea lui Argan, replicile de valet aiurit ale lui Dubois, îndrăgostirea ridicolă de bătrîn și de zgîrcit a lui Harpagon, rătăcirea lui Orgon ș.a.

Molière — putem spune — nu a ignorat și nu a trădat nimic din ceea ce constituia tradiția comică în țara și în epoca sa. Și ca autor, și ca actor a respectat și a păstrat liniile bătătorite. Totuși, intrinsec, le-a dat lumină, adîncime, semnificații și orizonturi inedite. Să comparăm oricare din comediile lui cu comediile satirice ale unora dintre contemporanii săi, de exemplu Boursault, Villiers, Visé ș.a. Mișcare, satiră, vervă, umor, ambianță scenică există și în acestea; ceva însă — un sens filozofic, un inefabil uman, o putere interioară de a rămîne — le lipsește. Trebuie să admitem că Molière era conștient de geniul său; e imposibil să nu-și fi dat seama în ce măsură temele, situațiile, personajele și mesajele sale închideau în ele un patetism și un omenesc capabil să vorbească vremurilor. Totuși s-a ferit să facă o asemenea destăinuire contemporanilor. Era, desigur, atitudinea cea mai potrivită — poate și aceasta încă o trăsătură de geniu — din moment ce se aflau în joc capodopere, producții care trebuie lăsate să vorbească singure. *Le Misanthrope*, în clipa premierei, a fost primită în mod agreabil: Alceste, personajul principal, a plăcut atît curții cît și orașului. Cine, atunci, se gîndea să scruteze mai cu pătrundere, să descopere în această piesă sensuri morale și sociale de felul celor pe care un secol mai tîrziu le va pune în lumină Rousseau, ori să prevadă locul ei eminent printre marile comedii de caracter ale lumii? E un instinct pe care, desigur, Molière îl deținea prin vocație, prin structura lui de artist, prin natura sa gînditoare, prin știința

https://biblioteca-digitala.ro

sa de bun observator al oamenilor și al vieții; poate însă că acest instinct nu și-ar fi găsit cu atîta intuiție și cu atîta siguranță făgașul fără acea experiență și fără acea ancorare în umanitate pe care tot timpul i le-a cerut existența lui fizică și morală ca om de teatru.

E nevoie, pentru a întregi acest tablou, să amintim și pe cîțiva dintre colaboratorii maestrului pe scenă, camarazi de breaslă actoricească.

La *Petit-Bourbon*, trupa lui Molière număra doar unsprezece persoane; în următorii cincisprezece ani, s-a ridicat la treizeci și cinci. Dintre aceștia, cîțiva contează mult în destinul poetului. Putem fi siguri că Molière nu ar fi ajuns să-și descopere și să-și cristalizeze creația sa comică fără ambianța de teatru, fără prieteniile lui actoricești și fără experiența umană pe care i-a comunicat-o colaborarea cu aceștia.

Madeleine Béjart l-a susținut și în perioada grea a începutului, și mai tîrziu. Împreună cu frații ei, Jacques și Louis, a contribuit în mod esențial ca trupa lui Molière să se constituie și să dureze. A murit cu un an înaintea poetului. În anii ei buni excelase în roluri de regine și de subrete.

Principala atenție feminină în trupă era polarizată de Armande-Claire-Élisabeth Béjart. Stăruie legende și versiuni contradictorii în ce privește felul cum a devenit soția lui Molière; trebuie să presupunem că unele din acestea erau puse în circulație de rivali și detractori. Ca femeie nu era de o frumusețe răpitoare; avea însă farmec și cucerea prin inteligența ei vie, spirituală. Se crede că Molière, în scena din *Le Bourgeois gentilhomme* unde Cléonte și valetul său Covielle vorbesc despre grația lui Lucile, fiica lui Jourdain, i-a făcut portretul: „...ochii mici dar plini de foc, cei mai strălucitori, cei mai pătrunzători din lume, cei mai dulci din cîți pot exista...“; „...talia nu este înaltă, dar bine făcută și frumos purtată...“; „...arată un fel de nepăsare în vorbele și faptele sale; da, însă în toate acestea există grație și ceva care ne pătrunde în inimi...“; „...iar în ce privește spiritul? — o, acesta este cît se poate de fin și delicat...“ Juca în roluri variate, de tragedie ca și de comedie. Mai reprezentative au fost: Célimène *(Le Misanthrope)*, Elmire și Mariane *(Tartuffe)*, Psyché (în piesa cu același nume), Henriette și Armande *(Les Femmes savantes)*, Charlotte *(Dom Juan)*, Zerbinette *(Les Fourberies de Scapin)*, Angélique *(Le Malade imaginaire)*, Bérénice (în tragedia lui Corneille) ș.a.

Thérèse Duparc s-a alăturat lui Molière încă din perioada cînd acesta conducea „*l'Illustre Théâtre*“. L-a urmat credincioasă și în toți anii de provincie. La Paris a jucat la *Petit-Bourbon*, pînă în clipa în care Racine a determinat-o să treacă la Hôtel de Bourgogne. Contemporanii pretind că era greu să i se reziste. Manierele ei distinse îi atrăseseră o denumire: *marchiza*. A fost prima interpretă a cîtorva roluri memorabile: Cathos *(Les Précieuses ridicules)*, Célie *(Le Cocu imaginaire)*, Elvire *(Don Garcie de Navarre)*, Orante *(Les Fâcheux)*, Dorimène *(Le Mariage forcé)*, Aglante *(La Princesse d'Élide)*, Elvire *(Dom Juan)*, Arsinoé *(Le Misanthrope)* ș.a.

Ca notorietăți feminine, ar mai fi de amintit domnișoara de Brie, în rolurile de îndrăgostită, și domnișoara de Beauval, specializată în roluri de subretă.

În seria masculină, se numără cîteva nume vestite: Baron, Hubert (apreciat de publicul vremii în roluri de femei comice), Duval (cu aceeași specializare), Lagrange (interesant mai ales prin felul cum imprima demnitate și

https://biblioteca-digitala.ro

importanță unor roluri secundare), Lenoir de la Thorillière. Acesta din urmă fusese mai întîi căpitan de cavalerie; s-a retras din armată pentru a deveni actor, cu permisiunea regelui. A avut trei copii; toți i-au urmat exemplul, dedicîndu-se teatrului.

Doar puțini dintre actorii cu care Molière a colaborat pe scenă l-au trădat. Cel mai notoriu a fost cazul lui Brécourt care în 1662 l-a părăsit pentru a trece la Hôtel de Bourgogne. Se crede că Molière nu l-ar fi regretat prea mult; supus viciilor, aplecat prea mult spre voluptățile vieții, pierdea conștiința și disciplina profesiunii sale.

Molière nu s-a gîndit niciodată ca pe scena de sub răspunderea lui să-și joace exclusiv piesele proprii. Dimpotrivă, își constituia o datorie din a stimula autori tineri și a-i lega de ideea pe care înțelegea s-o urmărească în teatrul său. Într-o singură stagiune (1660—1661) i-a jucat lui Gabriel Gilbert nu mai puțin de patru piese. În 1664 și în 1665 i-a reprezentat lui Racine două piese *(La Thébaïde, Alexandre)*, sprijinindu-i începuturile și nelăsîndu-se influențat de relativele lor eșecuri. Donneau de Visé proferase la adresa lui Molière adevărate injurii; acesta, totuși, dovedind că știe să ierte și să uite, îi va juca începînd din 1655 aproape toate piesele pe care le-a scris.

S-a spus că Molière ar fi fost un „geniu captiv", în sensul că în arta sa, mai mult decît de indicațiile intime ale personalității sale, a trebuit să asculte de ceea ce îi dictau profesiunea sa de actor și răspunderile sale de director de teatru.[1] Formula sună atracțios. În fond, nu spune nimic esențial. Adevărul e că în cuprinsul numeroaselor condiții pe care i le impunea meseria lui actoricească, Molière a știut să fie liber. Pe drumuri umblate a impus în teatru sensuri noi. Folosind rîsul de farsă, s-a ridicat la comedia de moravuri și caracter. Constrîngerile profesionale, departe de a-i dăuna, i-au ajutat. Considerăm, anume, că fără aceste constrîngeri arta lui nu s-ar fi apropiat de pulsațiile autentice ale publicului, și nu ar fi pătruns atît de viu în realități curente ale oamenilor și ale societății, ci ar fi rămas în afara acestora, pe linii stereotipe și convenționale.

5. Puncte de doctrină

Aparent, s-ar spune că poetul nu a urmat un sistem dramatic propriu-zis. Rareori, ca în opera acestuia, mai multă diversitate, mai neașteptate salturi de la un gen la altul, mai multă variație în forma întrebuințată, o mai largă și mai liberă folosire de mijloace și de izvoare. Molière a scris deopotrivă în versuri și în proză. Uneori se oprea la aceasta din urmă din lipsă de timp; alteori prin selecțiune ori intuiție estetică. Nu disprețuia dogmele sau modele practicate în academii și saloane; înțelegea totuși să nu le devină sclav. Practica de regulă alexandrinul; nu ezita însă, ori de cîte ori socotea de cuviință, să recurgă și la versificația liberă. A mers pe toată scara creației comice: de la farsa cu intonații aproape bufe pînă la comedia cu înțelesuri dramatice și filozofice. A cultivat subiecte de fantezie mitologică și pastorală cu aceeași naturalețe și simplitate cu care s-a oprit și la cele moderne, scoase din observarea curentă a vieții burgheze. Compunea piese a

[1] Félix Gaiffe, *Le rire et la scène française*, Paris, 1931.

https://biblioteca-digitala.ro

căror punere în scenă implica „mașini" și aparaturi complicate alături de altele a căror scenografie se reducea la un decor banal și cîteva mobile. În general observa „regulile", cîteodată chiar cu mai multă stricteţe decît Corneille și Racine. A scris însă și *Dom Juan*, piesă în care decorul se schimba de la act la act, în care în același tablou de viaţă apăreau antiteze de factură aproape romantică și în care amestecul naturalului cu supranaturalul intra în însăși ţesătura conflictului. Prin formaţia sa de bază, Molière era un raţional. Faptul apare limpede, ca o respiraţie naturală, în atîtea din comediile lui. Nu e însă mai puţin adevărat că opera poetului ne-a pus și în faţa unei imense revărsări de fantezie. Molière amestecă epocile, popoarele, locurile, straturile sociale, personajele închipuite și cele reale, atitudinile măsurate și gesturile dezarticulate, cuvintele cu rost și cele spuse la întîmplare, toate acestea și cu disciplină severă, stăruind undeva în adîncuri sufletești meditative, și cu o frenezie a imaginaţiei încărcată de pasiuni carnavalești, desfășurîndu-se în ritmuri ca de sarabandă.

Și în ce privește intriga dramatică s-ar spune că Molière nu ţinea să respecte un principiu anumit, o normă hotărîtă. În orice caz, pentru el fabula acţiunii nu reprezenta o însemnătate aparte. Medita puţin asupra ei; alegerea sau compunerea fabulei nu-i constituiau o problemă. Recurgea cu ușurinţă la soluţii cunoscute, îndelung bătătorite, de la antici pînă la moderni: copii furaţi din leagăn și duși departe de părinţii lor pînă a li se pierde urma, substituiri, regăsiri, recunoașteri, intermediari, fapte neprevăzute dar venite la timp ca să asigure deznodăminte și epiloguri favorabile, părinţi revenindu-și la realitate după ce mai întîi s-au aventurat prin rătăciri ori veleităţi senile, tineri care pînă la sfîrșit își salvează iubirea, iertări menite să pună capăt unor amintiri stranii ori contrariante, ș.a.m.d. Molière, în această privinţă, nu ezită să se copieze pe el însuși. Subiectele din *L'École des femmes* și *L'École des maris* se aseamănă. Doi bărbaţi prezumţioși și oarecum tomnatici sînt convinși că singura cale de a păzi virtutea femeilor este să fie zăvorîte; adevărul e că femeile închise în colivie vor găsi mijlocul s-o spargă și, braţ la braţ cu iubiţii lor, să dea cu tifla amarnicilor paznici. *Les Femmes savantes*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire*, *L'Avare*, *Tartuffe* — ca să nu ne oprim decît la acestea — par diferite și ca gen, și ca personaje, și ca intenţie. Însă toate reeditează aceeași schemă: un sentiment absurd al unuia dintre membrii familiei, în stare să tulbure grav viaţa căminului. Anume: o mamă (Philaminte) în așa fel rătăcită de pasiunea ei pentru „știinţă", încît este gata să-și sacrifice fiica, promiţîndu-i mîna unui fals savant; un burghez (domnul Jourdain) cu fumuri nobilitare, refuzînd fiicei sale dreptul legitim la fericire pentru a o căsători în schimb cu un nobil ratat, ruinat și ridicol; un tată (Argan) într-atît de obsedat de boala lui închipuită, încît tot la ce mai poate visa este ca prin fiica lui să intre în familie un medic; un bătrîn zgîrcit (Harpagon) dispus ca pentru socotelile lui de și mai multă îmbogăţire să calce în picioare tot, de la pudoarea personală pînă la fericirea copiilor săi; un cap de familie (Orgon) dispus să revină asupra cuvîntului dat, să reducă la neant orice sentiment de familie, să devină în ochii alor săi un monstru, toate acestea pentru a fi pe placul prietenului său, devotul. Molière nu ţinea să-și așeze personajele în situaţii aparte, cu reliefuri și străluciri capabile să impresioneze; considera, dimpotrivă, că și în circumstanţe dintre cele mai obișnuite carac-

https://biblioteca-digitala.ro

terele pot ieşi îndeajuns în lumină. Ce-l interesa era să zugrăvească oameni; în acest scop, fie şi un pretext anodin îi părea binevenit.

Deznodămintele nu-i constituiau o preocupare strictă, legată de un principiu, de un punct anumit de vedere. Critica adesea i-a obiectat acest fapt. Unele pot fi prevăzute de la început. Prin ce oare trebuia să se termine o farsă sau o comedie-balet, decît printr-un final în acord cu întreaga alură a spectacolului, capabil totodată să dea satisfacţie imediată unui public doritor de soluţii stenice? Tot aşa şi în marile comedii. Ce altă impresie trebuia lăsată publicului, decît aceea că invertirea morală se pedepseşte, că a te aşeza împotriva naturii este egal cu a te prăbuşi în ridicol, că sentimentele legitime pînă la urmă vor învinge şi că împotriva dezumanizării există oricînd forţe din afară şi forţe imanente capabile să intervină. Alte deznodăminte — de fapt, acestea au fost şi cele mai criticate — sînt procedee *deus ex machina*: recunoaşteri, conspiraţii binevoitoare ale notarilor convocaţi în grabă, lovituri de teatru, intervenţii reparatoare *(Tartuffe)*, o scrisoare sosită pe neaşteptate ş.a. Încă o dovadă că pentru Molière deznodămintele constituiau o chestiune secundară este că uneori deznodămîntul lipseşte cu desăvîrşire. Ne gîndim mai cu seamă, la *Le Misanthrope*. Cînd cortina va cădea asupra ultimului act, în toată acţiunea piesei nu s-a petrecut aproape nimic care să fi schimbat datele din primul act. E drept, Alceste îi spune Célimènei:

Allez, je vous refuse, et ce sensible outrage
De vos indignes fers pour jamais me dégage.[1]

Dar acesta nu e un final, ci doar un episod.

Totuşi, în dosul acestui mozaic de imagini şi procedări diferite există o minte unificatoare, conducîndu-se după cîteva idei limpezi şi înţelegînd să ajungă la concluzii utile.

Se atribuie comediei o misiune suverană: a zugrăvi pe contemporani. Intriga, înlănţuirea de situaţii, combinarea de evenimente, deznodămintele — toate acestea prezintă interes nu atît în ele însele, cît ca pretexte pentru a observa caractere, a le urmări în manifestarea lor, a extrage din ele trăsături semnificative. Deznodămîntul e un simplu jalon, funcţionînd în baza unei convenţii teatrale; în realitate, piesa trebuie socotită încheiată atunci cînd ne-a dat putinţa să coborîm în sufletele personajelor şi să sesizăm acolo datele lor constitutive.

Zugrăvirea personajelor — precizează Molière — trebuie făcută după natură. Poetul se exprimă prin gura lui Dorante, în *La Critique de l'École des femmes*. Într-un singur pasaj rezumă material şi idei cît într-un întreg tratat de poetică.

Pare nedrept să se minimalizeze comedia, considerînd-o inferioară tragediei: „Socotesc că este mai uşor să te refugiezi cu superioritate în mari sentimente, să bravezi în versuri Soarta, să învinovăţeşti Destinul şi să adresezi injurii zeilor, decît să pătrunzi cum se cuvine trăsăturile ridicole ale oamenilor, aducînd pe scenă, în formă agreabilă, defecte ale tuturor..."

[1] Renunţ! Jignirea asta pe viaţa mea întreagă/ De-a voastre-umilitoare cătuşe mă dezleagă (traducere de Nina Cassian, în *Opere*, vol. III, Buc., 1956).

https://biblioteca-digitala.ro

Comedia presupune reguli de simplitate şi de corespondenţă directă cu natura. În zugrăvirea eroilor tragici, asemănarea nu e de rigoare; aici, imaginaţia e liberă să-şi ia zborul, tot aşa cum miraculosul poate lăsa în urmă adevărul. Alta e situaţia însă cînd avem de zugrăvit oameni după natură. Aici portretele trebuie să fie veridice. În personajele de pe scenă trebuie ca publicul să recunoască oameni din secolul nostru. A se glumi cu rost, cu adevăr, nu e lucru uşor; nimic mai greu, mai delicat, decît a stîrni rîsul oamenilor de treabă *(„faire rire les honnêtes hommes")*.

Molière se apără împotriva acuzaţiei că sub masca personajelor lui s-ar ascunde diferite figuri contemporane. Brécourt, în *L'Impromptu de Versailles*, îi interpretează gîndurile. Înţelege să zugrăvească moravuri fără a se atinge de persoane. Dar întrucît datoria comediei este să reprezinte defectele oamenilor, şi în special pe acelea ale oamenilor din secolul nostru, e firesc ca în portretele făcute de autor unul sau altul să se recunoască.

Deopotrivă, comedia trebuie să şi instruiască. Spicuim, în această privinţă, idei din prefaţa la prima ediţie a lui *Tartuffe* (1669).

Din moment ce teatrul are în sarcina lui să îndrepte viciile oamenilor, nu ar avea rost ca asupra unora din acestea să se treacă cu vederea. Adesea, satira poate fi mai operantă chiar şi decît cele mai nobile trăsături ale unei morale serioase. Nimic nu poate sesiza mai bine pe oameni ca portretul defectelor lor. Suportă greu luarea în rîs. Acceptă mai degrabă să fie răi decît ridicoli. Aceia care condamnă comedia nu au dreptate; ignoră fapte ale istoriei şi cuceriri ale gîndirii omeneşti. Comedia, în fond, este un poem ingenios în care defectele sînt înfăţişate în formă delectabilă. Cenzurînd-o, se comite o injustiţie. Antichitatea, prin atîţia filozofi ai ei, întrupînd atît de bine înţelepciunea şi austeritatea, i-a acordat mari sufragii. Aristotel şi-a dat osteneala de a traduce în precepte arta de a compune comedii. Spirite alese, întruchipînd însăşi demnitatea umană, şi-au făcut un punct de glorie din a încuraja comedia şi din a scrie ei înşişi comedii. Într-adevăr, au fost şi epoci sau perioade în care comedia a cunoscut fenomene de criză, cu alunecări în degradare şi turpitudine. Dar în alte domenii, de exemplu în filozofie, şi în medicină, nu s-a petrecut la fel? În ce domeniu de activitate omenească, fie cît de cinstit şi de esenţial, nu sînt posibile tulburări şi sceleraţie? Molière respinge ideea comediei de atac, de provocare, de ostentaţie; adevărata comedie este aceea care poate instrui propagînd onestitate. Există şi alte locuri pe care oamenii le pot frecventa cu folos. Teatrul, fireşte, poate greşi şi el; e bine ca aceasta să i se spună şi eventual să-şi primească pedeapsa cuvenită. Dar dacă e adevărat că în practicarea virtuţii există şi pauze, şi că oamenii resimt în mod natural nevoi de divertisment, nici o altă plăcere nu ar putea să fie mai inocentă decît comedia.

Molière îşi încheie prefaţa amintind o vorbă de spirit a prinţului de coroană. La întrebarea regelui: „De ce oamenii care s-au scandalizat atîta de comedia lui Molière *(Tartuffe)* nu au găsit să spună nimic despre *Scaramouche ermite?*" acesta ar fi răspuns: „...*Scaramouche* este o comedie care punea în cauză cerul şi religia, fapte de care domnii aceia nu se sinchisesc prea mult; comedia lui Molière însă îi înfăţişează pe ei propriu-zis: iată ce nu putea să le convină..."

Faţă de dogma clasicizantă — imitarea anticilor, admiraţie necondiţionată faţă de opera acestora, respectarea „regulilor" — Molière manifestă un

https://biblioteca-digitala.ro

spirit de măsură punctat cu nuanţe de independenţă. Dovedea în genere mai multă supleţe şi mai multă intuiţie poetică decît Boileau. Teoreticienii, doctrinarii, toţi aceia care se considerau cu prezumţie drept magiştri ori păzitori ai frumosului, nu-l sperie; cîteodată va face din ei şi ţinte de ironie, cu atît mai necruţătoare cu cît în săgeţile ei punea judecată şi observaţii peremptorii. Dorante, tot în *La Critique de l'École des femmes*, intervine la un moment dat:

„...Cu aceste reguli ale voastre cu care îi zăpăciţi pe neştiutori şi ne băteţi la cap tot timpul, s-ar părea că glumiţi. Auzindu-vă vorbind, ar trebui să credem că în aceste reguli zac cele mai mari mistere ale lumii, şi în realitate nu sînt decît nişte observaţii obişnuite, pe care bunul-simţ le-a stabilit în legătură cu ceea ce ar putea să tulbure frumuseţea acestui gen de poeme... Mă întreb dacă marea regulă a tuturor regulilor nu este aceea de a plăcea, dacă prin faptul că a reuşit să placă o piesă nu şi-a îndeplinit misiunea..."

În concluzie: Molière, ca un spirit ordonat şi reprezentativ al epocii sale, nu a ignorat „regulile", sistemele, criteriile, doctrina — într-un cuvînt, ceea ce constituia arsenalul teoretic al clasicismului; a înţeles însă să nu le devină sclav, să nu le despartă radical de ceea ce s-a petrecut în teatru înaintea lor şi, în orice caz, să nu le sacrifice din pasiune abstractă exigenţele vii şi practice ale scenei şi ale publicului de teatru.

6. Pictorul de moravuri

În marea frescă de moravuri a societăţii franceze din timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea, pe care ne-o înfăţişează în genere creaţia lui Molière, ce aspecte de viaţă ne atrag cu deosebire atenţia?

Pătrundem, mai întîi, în atmosfera curţii. Ochiului atent al lui Molière, ca şi spiritului său ascuţit, nu-i scapă nimic. Redă totul cu nuanţe, în jocuri delicate şi împletiri de subînţelesuri fine. Există aici fapte care îi solicită simpatia şi adeziunea; pe altele, dimpotrivă, le întîmpină cu ironie şi maliţiozitate. Între cele două sentimente, bariera este evidentă; deşi învăluite şi unul şi altul într-acelaşi zîmbet inefabil, reliefurile lor, departe de a se toci, devin cu atît mai expresive.

Regele, el propriu-zis, nu apare niciodată. Îi simţim însă prezenţa: e voinţa şi autoritatea care patronează. Molière, care îl admiră şi îi este recunoscător, se preocupă să-i realizeze intenţiile. În bună parte, comediile-balet şi piesele cu intercalări de muzică şi dans au ieşit din fantezia regală. Există în ele vanitatea monarhului, dorinţa lui de fast, pasiunea strălucirii; totodată, poetul lăsa a se înţelege în ce fel şi în ce măsură suveranul ştia să preţuiască şi nota subtilă, spiritul de preţiozitate aleasă şi rafinată de felul celei conformate în societata doamnei de La Fayette şi a doamnei de Sévigné.

Dar acesta este doar un aspect secundar; accentul principal va cădea pe fapte prinse sub unghi satiric. Molière ne introduce în acea lume de „marchizi", a căror singură îndeletnicire era să se preocupe de fiinţa lor exterioară, să înveţe cît mai bine regulile etichetei, să-şi etaleze persoana proprie cu ostentaţie şi să li se remarce prezenţa în sfera curţii. Sînt aceia care se considerau obligaţi să vorbească obsecvios chiar şi în împrejurări obişnuite, să fie la curent cu tot ce se joacă la teatru, să aibă păreri despre piesele lui

https://biblioteca-digitala.ro

Corneille, să împartă aprecieri asupra poeților, să plaseze în diferite împrejurări cuvinte de spirit, să închirieze la reprezentații locuri din care să poată fi văzuți de cît mai mulți, să vorbească în timpul spectacolelor mai tare decît actorii, să facă exerciții de călărie pentru a lua parte la vînători în tovărășia conților și viconților, să pună în conversația lor expresii pregnante de mirare prezumțioasă ori de afectare puțin blazată, să se adreseze femeilor în termeni madrigalești, să dea impresia că au legături înalte în sfera curții, să schimbe zilnic cît mai multe saluturi de rigoare, să ajungă în preajma monarhului fie și cu un pas înaintea celorlalți... Dar o dată cu această strălucire de suprafață, poetul știa să înfățișeze și trăsăturile rudimentare. La curte, toți aceștia țineau să pară mari seniori, să-și poarte costumul de catifele și dantele cu onctuozitate, să nu treacă prin fața unei femei fără a-și scoate reverențios pălăria, să demonstreze că văd în politețe o formă de artă și de umanitate; de fapt, mulți din ei păstrau încă în ființa lor instincte și rămășițe feudale. Cînd rămîneau singuri, la adăpost de cleștele protocolului, nu se abțineau să ridice bastonul împotriva oamenilor de serviciu, să izbucnească în cuvinte triviale, să recurgă la tot felul de infamii pentru a se sustrage de sub presiunea creditorilor, să găsească printre burghezii naivi ori stăpîniți de fumuri nobilitare „vaci de muls". Și, deopotrivă, sînt oameni dispuși să alunece cu ușurință în acte de oricîtă indiscreție și indelicatețe sufletească. Clitandre îi arată lui Alceste scrisorile pe care le primise de la imprudenta Célimène; iritați de ironia ei zeflemistă, izbucnesc cu brutalități orgolioase, își pierd dintr-o dată umorul, renunță la orice urmă de cavalerism și trec chiar la atitudini insultătoare.

Într-o epocă în care cele mai multe priviri erau atrase de strălucirea curții, Molière a știut să privească și în viața generală a capitalei, descoperind aici nesfîrșite izvoare și indicații pentru repertoriul său de teatru și zugrăvirea comică a vieții.

Facem cunoștință cu negustori care după îmbogățire s-au retras din comerț, pentru ca averea strînsă cu greu de-a lungul unei întregi vieți de muncă să fie risipită absurd și ridicol în veleități aristocratice. Cutărui negustor, domnul conte și doamna contesă îi fac cinstea de a-i vizita prăvălia; rareori însă pentru mărfurile livrate acest negustor va primi vreun ban. Există pedanteria din saloane; dar o anume contagiune se va propaga și în lumea burgheză. Găsim aici oameni care nu mai au liniște, cîtă vreme nu vor fi primit inițieri în „cele trei operații ale spiritului", nu-și vor fi înscris în vocabular termeni ca „protază" și „epitază", nu vor fi ajuns să gîndească prin „categorii logice", nu vor fi priceput chestiunea „universaliilor", nu vor fi izbutit să extragă consecințe dintr-o figură scolastică sau alta ș.a.m.d.

Și alte categorii sînt la fel de bine reprezentate. Defilează prin fața noastră: oameni ai legii, notari, zarafi, funcționari ai regelui, maeștri de dans și de scrimă, intermediari de tot felul, falși poeți și falși savanți, intriganți gata să-și ofere serviciile, mijlocitori specialiști mai cu seamă în a specula timiditatea ori zăpăceala provincialilor descinși în capitală, „genii" ce se consideră „neînțelese" de contemporanii lor, autori de proiecte mărețe (acel Ormin din *Les Fâcheux*, nerăbdător să propună regelui soluții pentru transformarea în porturi maritime a tuturor punctelor de pe coastele Franței), postulanți de diferite spețe, din seria cărora, oricum, nu trebuie să uităm pe „învățatul Caritidès, de naționalitate francez, de profesiune grec", acela care

https://biblioteca-digitala.ro

cerea regelui ca pentru gloria guvernării sale și pentru binele Franței să-i încredințeze sarcina de „controlor, intendent, corector și restaurator general al inscripțiilor de pe casele, prăvăliile, cabaretele, sălile de joc și celelalte locuri din vrednicul oraș al Parisului..."

În ce privește pe medici, faptele sînt cunoscute. S-a spus că nu s-ar putea scrie o istorie a medicinei în secolul al XVII-lea, fără ca între izvoare să se numere și comediile lui Molière. Istoria literară continuă să caute explicația faptului. De unde provenea atîta stăruință a poetului asupra acestei chestiuni: se gîndea să speculeze un subiect care putea să placă oricînd mulțimilor de spectatori, era în joc ceva din psihologia lui de bolnav cronic ori, ca om practic de teatru, gata „să-și ia bunurile sale de unde le găsea", înțelegea să folosească informațiile pe care i le procura Mauvillain, medicul său permanent? Tot așa, se cunosc și faptele referitoare la actori. În *L'Impromptu de Versailles* — ca să nu amintim decît de această piesă — avem poate cel mai elocvent portret din epocă, privind atît propria sa trupă de actori cît și pe aceea de la Hôtel de Bourgogne.

Nu mai puțin, Molière ne-a lăsat și un tablou al provinciei franceze. La Bruyère, în *Les Caractères*, s-a mărginit să înfățișeze doar aristocrația și burghezia pariziană. Boileau, și el, nu trecea de aceste limite; indicația lui era: „*la cour et la ville*". Molière i-a depășit. Istoria literară nu ezită să se pronunțe: fără Molière, provincia franceză în timpul lui Ludovic al XIV-lea ar fi rămas pentru literatură un domeniu mut.

Pe unii din provincialii săi, Molière ni-i zugrăvește la Paris, pe alții la ei acasă. Aceștia din urmă ne interesează îndeosebi. Distanța dintre capitală și provincie e mare; parizienii ar considera viața în provincie ca un exil ori o pedeapsă; pe provinciali, strălucirea și mișcarea din Paris îi uluiește. Dorine, ca s-o convingă pe Marianne să reziste tatălui ce-i propunea ca soț pe Tartuffe, îi schițează viața care ar aștepta-o în provincie.

„De ce te plingi? E-o soartă frumoasă: Amîndoi
În harabaua poștei veți tresălta prin pietre
Spre satul lui; sat rodnic în unchi, veri și cumetre,
Și vei avea plăcerea de-urît ca să le ții;
Pe rînd la rubedenii vei merge-n sindrofii,
Vei da, ca de sosire, o vizită aleasă
La coana primăriță, la coana notăreasă,
Și te-or pofti, drept cinste, cu ele pe divan.
Spre carnaval, poți trage nădejdi din an în an,
De-un bal, chiar de-o orchestră cu două mari cimpoaie;
Vreun Vasilache-n treacăt, prin sat vreun cort dezdoaie,
Și tu la braț cu soțul...[1]

Magdelon și Cathos încearcă să imite în provincie manierele de la Hôtel de Rambouillet, să privească viața prin prisma romanelor domnișoarei de Scudéry și să devină cît mai repede pariziene în nota prețioasă a timpului; victime ale unor modele rău înțelese, fapta lor rămîne naivă și grotescă *(Les Précieuses ridicules)*. Domnul de Pourceaugnac, provincialul orbit de mirajul capitalei, vine la Paris să se însoare. George Dandin este fratele de la țară

[1] *Tartuffe*, actul II, sc. III, traducere de A. Toma. *Opere*, vol. II., E.S.P.L.A., Buc., 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

al lui Jourdain, din *Le Bourgeois gentilhomme*. O vanitate prostească l-a împins să intre în familia de Sotenville, nobili scăpătaţi din apropiere. Acţiunea din *La comtesse d'Escarbagnas* se petrece la Angoulême. Aici, contesa văduvă are acum şi alte titluri decît acelea pe care i le-a lăsat soţul său, un nobil din provincie, învechit în obiceiurile locului. Şi anume: contesa a văzut „capitala"; în hotelul de mîna a treia unde a stat două luni şi-a studiat vecinii de masă şi a deprins stilul „manierelor elegante"; revenită la Angoulême, şi-a transformat argatul de curte în lacheu; a deschis un „salon", unde primeşte pe notabilii din regiune; suscită admiraţia pasionată a consilierului Thibaudier, care îi face destăinuiri de dragoste în versuri; stîrneşte rivalităţi ş.a.m.d.

Ţăranii lui Molière sînt ţărani autentici. Despre George Dandin, într-adevăr, se poate spune că autorul l-a caricaturizat la niveluri de farsă, potrivit cu intenţia satirică în cauză. Toţi ceilalţi însă au înfăţişarea, reacţiile, modul de a vorbi şi în genere felul de a fi al condiţiei lor sociale şi umane. Sînt — cum s-a spus — ţărani francezi în cămaşă şi cu saboţi: şi plugarul Thibaut, şi biata Pavette (*„la pauvre mère Pavette"*), pentru care acesta s-a dus la medic să ceară leacuri, şi *„la grosse"* Thomasse cu tînărul Robin, despre care tot el ne povesteşte, şi Pierrot pe care Dom Juan l-a bătut pînă a-i încovoia şira spinării, şi Jacques Bonhomme care într-o zi aşteaptă să ia şi el băţul în mînă, pentru a răspunde cum se cuvine. Notăm că în literatura vremii aveam de-a face mai mult cu ţăranii dulcegi şi convenţionali din pastorale şi eglogi; Molière, cel dintîi, îi va situa în realitatea lor adevărată.

7. Primele comedii

Creaţia comică a lui Molière e vastă. Ne-ar fi cu neputinţă s-o analizăm aici în întregime. În orice punct al ei pot să apară situaţii pentru a căror elucidare ar fi nevoie de investigaţii, dezbateri şi exegeze. Totuşi nu am avea dreptul să lăsăm ceva din ea neamintit. Şi într-o farsă, ca şi în marile lui comedii de caracter, Molière a închis deopotrivă viaţă, umanitate, adevăruri morale şi frumuseţi artistice. În prezentările ce urmează vom păstra firul cronologic.

Despre creaţia lui Molière înainte de stabilirea lui la Paris avem în genere puţine date. Diferitele ipoteze emise stăruie încă în bătaia incertitudinii. Nu putem şti, de exemplu, dacă acele „mici divertismente" cu care îşi însoţea reprezentaţiile din provincie, şi pe care mai ales publicul din sud le-a primit cu satisfacţie, îi aparţineau sau nu lui Molière. Tot aşa, nu există confirmări nici pentru unele farse în care apăreau Gros-René şi Gorgibus: *Gros-René écolier* (1662), *La Jalousie de Gros-René* (1660), *Gorgibus dans le sac* (1661) ş.a. Ceva mai multă siguranţă există doar pentru două comedioare, şi aceasta pentru că sînt singurele ale căror texte ni s-au păstrat: *La Jalousie du barbouillé* (Gelozia mînjitului) şi *Le Médecin volant* (Medicul zburător). Deşi cu texte scrise, ele comportau şi părţi improvizate, putînd astfel să fie jucate în manieră italiană.

Din anii săi de peregrinare în provincie, Molière va înscrie în repertoriile sale de la Paris doar două piese cu adevărat constituite: *L'Étourdi ou les*

https://biblioteca-digitala.ro

contre-temps (Nechibzuitul sau boroboațele) și *Le Dépit amoureux* (Dragoste cu toane).

L'Étourdi a fost jucată întîia oară la Lyon în 1653, mai probabil în 1656. Subiectul se înscrie într-o serie îndelung bătătorită: un bătrîn zgîrcit și neînțelegător, un îndrăgostit timid și zăpăcit, o dragoste cu piedici, un valet întreprinzător, o seamă de peripeții gen *imbroglio*, o recunoaștere și apoi un final fericit, de altminteri cel prevăzut încă din primele momente ale intrigii. Relieful comediei e susținut de personajul Mascarille. Seamănă cu frații săi din comediile italiene; își are însă și o fizionomie proprie prin care se distanțează de aceștia. Afectează și crize de virtute, de reculegere, de „salvare a sufletului"; își poartă jocul pe registre abile și nuanțate în care impertinența și notă „*pince sans rire*" vor ocupa un loc aparte. Comedia era scrisă cu scînteieri îndrăznețe și cu pitoresc romantic, fapt pentru care Victor Hugo o va răsplăti cu aprecieri entuziaste.

Le Dépit amoureux a fost jucată întîia oară tot în 1656, însă la Béziers. Poetul continuă aici să imite pe italieni. Intriga, mai puțin limpede decît în comedia anterioară, se pierde sub povara mulțimii de peripeții și complicații. Notăm: substituiri de persoane, deghizări, subterfugii, căsătorii în taină, apariții neașteptate, destăinuiri miraculoase, intervenții ale valetului și ale subretei. Piesa se termină cu trei căsătorii; cea mai pitorească e cea pe care o prevedeam mai puțin: între Gros-René, valetul lui Éraste, și Marinette, subreta Lucillei. Ne atrage atenția mai ales personajul Éraste; găsim în el trăsături — gelozie, nelinișe — pe care Molière ca psiholog și moralist le va relua și le va adînci la multe din personajele comediilor sale.

În ziua de 18 noiembrie 1659, la Petit-Bourbon, în completarea unei reluări a tragediei *Cinna* de Corneille, s-a reprezentat *Les Précieuses ridicules*, comedie într-un act scrisă în proză. Succesul obținut egala oarecum pe acela al *Cid*-ului. Într-un singur an s-a repetat de patruzeci și două de ori, adesea cu prețurile de intrare sporite.

Subiectul are trei surse: o comedie italiană între timp pierdută, un roman din 1656 al abatelui de Pure *(La Précieuse ou le Mystère de la ruelle*[1] — Prețioasa sau misterul din iatac) și observații proprii culese din societatea vremii.

Magdelon și Cathos, una fiica și cealaltă nepoata lui Gorgibus, refuză să ia în căsătorie pe La Grange și Croisy, pe motiv că sînt străini de manierele elegante și nu știu să vorbească despre dragoste în stil prețios, ca în romanele vremii. Ca să se răzbune, și deopotrivă pentru a le da o lecție, cavalerii le trimit pe valeții lor, Mascarille și Jodelet, costumați în oameni de societate. În clipa cînd cele două prețioase le admirau mai mult „spiritul", apar stăpînii și îi gonesc. Gorgibus, și el, are acum prilejul să izbucnească satisfăcut, „trimițînd la dracu": „*romans*, *vers*, *chansons*, *sonnets*, *sonnettes*".

E întîia oară în cariera lui de autor dramatic cînd Molière trecea direct la zugrăvirea de moravuri contemporane. Pînă atunci, comediile jucate pe scenă nu urmăreau altceva decît să amuze. Nota satirică, și mai ales posibilitatea ca în unele personaje publicul să recunoască figuri din societatea vremii, erau aspecte noi, neașteptate. Faptul, surprinzînd, a trezit discuții.

[1] Termen greu traductibil; în secolele XVI—XVII, porțiunea din camera de dormit în care anumite persoane de rang înalt obișnuiau să-și primească invitații.

https://biblioteca-digitala.ro

Frontispiciu pentru *Les Précieuses ridicules* de Molière, ediţia din 1682. Bibl. Naţ., Paris.

Diferiţi contemporani — Tallement des Réaux, abatele d'Aubignac, Sauval, abatele Cotin — stăruie în ideea că Molière a avut în vedere persoane anumite, printre care şi prietene din cercul domnişoarei de Scudéry. În prefaţa la ediţia imprimată, Molière încearcă unele atenuări: nu s-a gîndit să pună în cauză saloanele pariziene; s-a referit — dacă l-am putea crede — doar la înfumurări ori naivităţi ale unor provinciale.

În realitate, intenţia satirică este evidentă. Molière ia atitudine într-un proces literar în care erau angajate persoane şi opinii diferite. Spiritului său atent, cu observaţia ascuţită şi pătrunzătoare, nu-i era greu să surprindă anume manierisme din salonul domnişoarei de Scudéry, de natură să întreţină o modă a versului uşor şi înflorat, a madrigalelor şi improvizaţiilor (*impromptus*) afectate, a unor prezumţii şi frivolităţi ale spiritului cu pretenţii de artă şi intelectualitate rafinată. Molière se simţea mai în acord cu tabăra din jurul contesei de Suze, în care se milita pentru o literatură mai serioasă şi mai naturală, ca şi cu punctele de vedere ale unor scriitori ca Gombauld, Sarrasin, Pellisson, Sorel ş.a., duşmani ai literaturii cochete, cu dulcegării romaneşti şi false subtilităţi ale preţiozităţii, partizani în schimb ai tradiţiei poetice franceze.

Molière, purtat de verva lui satirică, uzînd şi de drepturile pe care i le dădea comedia, forţează pe alocuri realitatea, îngroşînd unele situaţii pînă la exagerare şi caricatură. Un istoric literar modern observă: „Cum am putea admite că domnişoara de Scudéry a numit vreodată oglinda drept un «sfătuitorul graţiilor»? Şi credem cu adevărat că preţioasele cereau lacheilor lor «să vehiculeze comodităţile conversaţiei»?"[1]

Comedia lui Molière a însemnat o piatră de încercare pentru multe cercuri mondene din capitală. Unele — al doamnei du Plessis-Guéné-

[1] Antoine Adam, *op. cit.*, vol. III, Paris 1956.

https://biblioteca-digitala.ro

gaud, al doamnei Sanguin ș.a. —, apreciind satira, i-au atribuit sensurile ei reale, fără a se gîndi să facă poetului procese de intenție.

Cîteva luni mai tîrziu, în ziua de 28 mai 1660, Molière prezenta o nouă farsă într-un act: *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (Sganarelle sau Încornoratul închipuit). Tema era cunoscută: o seamă de încurcături bufe, reieșite dintr-o falsă aparență. Înainte de Molière o mai trataseră tot pentru scena comică: Thomas Corneille *(Don Bertran)*, Boisrobert *(L'Amant ridicule)* ș.a. Principala noutate în comedia lui Molière este personajul Sganarelle. Față de acesta, Mascarille — care era un simplu valet amuzant, cu manifestări de suprafață — rămîne în urmă. Sganarelle nutrește visuri de mărire, în mod ridicol. Nu distinge între himere și realitate. Se laudă singur; își proslăvește ținuta, frumusețea, întreaga ființă, socotindu-se fermecător și irezistibil; în realitate este mic, fricos, laș, un veșnic învins. Contrar aparențelor, nu este numai un personaj umoristic. Sînt în el și trăsături capabile să ne îngîndureze. De fapt, e un izolat, un singuratic, incapabil structural de a ieși din sine, victimă ireductibilă a imaginii pe care și-a format-o despre ființa proprie. Anticipează astfel pe Arnolphe și Alceste, personaje asupra cărora Molière se va opri cu toată puterea lui de studiu și de pătrundere psihologică.

Don Garcie de Navarre datează din 1661. Reprezentarea pe scenă a fost o adevărată cădere. Publicul vremii, obișnuit ca Molière să-i ofere farse amuzante, părea mai puțin dispus să-i accepte o comedie eroică. Subiectul, într-adevăr, nu aducea nimic obișnuit. Don Garcie și Don Sylve, ambii de condiție sufletească aleasă, sînt rivali la inima frumoasei Elvire. Lămurirea va veni în chip fericit cînd se va afla că Don Sylve era în realitate Alphonse, prinț de Léon, fratele Elvirei.

Comedia mai purta un titlu, *Le Prince jaloux* (Prințul gelos), anunțînd astfel trăsătura de caracter a personajului principal. Sganarelle, eroul din comedia anterioară, resimțea acest sentiment în felul său, la nivelul condiției lui sufletești de mic-burghez; aici însă, poetul va încerca să transpună același sentiment într-o treaptă socială mai înaltă și să-l trateze în forme mai sobre, apropiate de comedia modernă. Deocamdată Molière nu a reușit. Urmărea să realizeze o formulă dramatică nouă, în care să existe studiu moral și în care materialul acestui studiu să fie redat într-o notă reținută de comic discret și profund. Ideea însă nu-l va părăsi: dovadă *Le Misanthrope*, în care nu peste prea multă vreme ideea va fi împlinită cu strălucire.

L'École des Maris (Școala bărbaților), care a urmat pe scenă la patru luni după *Don Garcie* (24 iunie 1661), va răscumpăra în parte insuccesul acesteia. Se împletesc în ea două teme: festa jucată unui personaj ridicol și confruntarea a două concepții de viață opuse.

Doi frați, Ariste și Sganarelle, au sub tutela lor două orfane, pe Léonor și Isabelle. Sînt firi deosebite: Ariste este îngăduitor, bun, încrezător în ființa umană, punînd în judecățile sale măsură și căldură; Sganarelle, dimpotrivă, este bănuitor, stăpînit de idei fixe, tiran prin felul cum socotește că are singur dreptate. Urmarea: Isabelle se va sustrage de sub tutela odiosului Sganarelle, păcălindu-l cu propriile lui mijloace, în vreme ce Léonor va consimți să devină soția lui Ariste.

Centrul de gravitate al comediei îl constituie cuplul Sganarelle-Isabelle. Ambele personaje sînt constituite cu justețe și pătrundere. Sganarelle

https://biblioteca-digitala.ro

continuă linia începută în *Le Cocu imaginaire*: e sclavul unor gesturi mecanice; se crede înzestrat în mod aparte; se încîntă de flateriile plate pe care i le repetă Valère; și-a constituit o înțelepciune stereotipă, prin care nu izbutește altceva decît să devină cu atît mai absurd; are o suficiență stăruitoare, încăpățînată, la adăpostul căreia devine ușor manevrabil; ar vrea să fie tiran pentru a-și satisface astfel sentimentul importanței, dar tot ce reușește de fapt e să-și demaște și mai mult mediocritatea. Sganarelle, aici, în postura lui de tutore gelos și stupid, e un strămoș a lui Bartolo din comedia lui Beaumarchais. Isabelle, în schimb, e zugrăvită cu interes și căldură. Poetul îi face un portret delicat și ferm totodată, în care nu trece nimic cu vederea: tinerețea, grația, inteligența, abilitatea, intuiția feminină, voința hotărîtă de a rămîne ea însăși și de a-și apăra iubirea, puterea de a duce la capăt un joc în aparență cochet, frivol, dar în fond purtînd în el o justificare a vieții, a dreptului elementar la fericire.

Ariste e mai puțin caracteristic. I se dă cuvîntul doar pentru a-și expune vederile de moralist: în viață trebuie să păstrăm o linie de mijloc; excesele oricînd pot fi periculoase; e mai multă înțelepciune în adaptarea la legea celor mulți decît în singularizare. Cu el — putem spune — Molière deschide calea *raisonneur*-ilor din comediile sale. Celelalte personaje — Valère, Léonor — sînt abia schițate; critica a văzut în această descumpănire un punct șubred al piesei, îndeajuns de marcat pentru a nu-i da dreptul să se numere printre capodopere.

Molière începe să ne împărtășească aici și din ideile lui filozofice. Omul trebuie să înțeleagă viața în raport cu societatea; numai prin aceasta va putea să ajungă la armonii ale minții și ale sufletului. Există o școală în afara căreia nu putem fi oameni adevărați: „școala lumii". Sganarelle a socotit că poate spune *nu* vieții și societății; era inevitabil ca pentru această rătăcire, în realitate o formă ignorantă de pedanterie, să nu-și ia pedeapsa cuvenită.

Comedia următoare, *Les Fâcheux* (Pisălogii), scrisă în numai cincisprezece zile (1661), i-a fost comandată lui Molière de către Fouquet, ministrul de finanțe, pentru o serbare la castelul său din Vaux în onoarea regelui.

Textul propriu-zis trebuia să servească mai mult ca intermediu, pentru a da timp dansatorilor să-și schimbe costumele și să-și pregătească o nouă intrare pe scenă. Era deci nevoie de un subiect în așa fel conceput, încît alternarea cu scenele de balet să nu-l frîngă. Soluția găsită dovedește în ce măsură Molière devenea stăpîn pe meșteșugul său și putea să construiască cu mînă sigură. Avem de-a face cu ceea ce se va numi „piesă de sertare" *(pièce à tiroirs)*.

Éraste, tînăr gentilom, urmează să se întîlnească într-un parc cu frumoasa Orphise, iubita lui. Pisălogii însă le vor întîrzia planul. Sînt zece la număr, fiecare cu o manie, cu o tară, cu o deformare sufletească: vicioși, pedanți, lăudăroși, prețioși, vînători de plăceri ș.a. Nici unul nu era inventat în întregime; în fiecare se putea recunoaște, total sau în parte, un personaj de la curte. Avem de-a face cu o defilare pitorească, variată, reunind în ea fapte din realitate și improvizații spirituale de joc scenic.

La Fontaine, a doua zi după reprezentarea piesei, și-a exprimat aprobarea într-o scrisoare către Maucroix, printre altele și prin versurile:

https://biblioteca-digitala.ro

Nous avons changé de méthode,
Jodelet n'est plus à la mode
Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas.[1]

Cu alte cuvinte: de la comedia farsorilor la una căutînd adevărul, realitatea.

Piesa a plăcut. La cererea regelui a fost repetată la Fontainebleau. Zece ani mai tîrziu, pe această linie de mare spectacol, incluzînd deopotrivă text, muzică și balet, se va constitui un gen dramatic nou: opera comică.

L'École des femmes (Școala femeilor), reprezentată întîia oară în decembrie 1662, deschide seria marilor comedii. Critica o socotește drept prima capodoperă propriu-zisă a lui Molière. Izvoarele sînt cele vechi: influențe din comediile lui Scarron (în special *La Précaution inutile*), prelungiri italiene și spaniole, imagini și colorituri din *commedia dell'arte* și *commedia sostenuta*, bineînțeles în viziunea unor macerări proprii. În subiect, elemente și teme obișnuite de farsă: precauții inutile, îndrăzneli la care îndeamnă iubirea, teama de a nu purta coarne, o gelozie manifestată în forme ridicole, o căsătorie făcută în secret, coincidențe fericite de tip romanesc, o recunoaștere, soluționări *deus ex machina*. Totuși: pe această canava bătătorită, supusă atîtor servituți literare, Molière va izbuti să creeze o comedie complexă, cu zugrăviri de moravuri, cu studiu de caractere, cu implicații filozofice, cu destăinuiri discrete din viața personală, cu registre largi urcînd de la comicul buf pînă la cel dramatic.

Arnolphe are acum vîrsta de patruzeci și doi de ani. Nu s-a căsătorit, de teamă ca aceea care îi va fi soție să nu-l înșele. Obsedat de această idee, s-a gîndit s-o crească pe Agnès exclusiv pentru sine, închizînd-o de mică într-o mănăstire și izolînd-o total de lume. În clipa cînd totul părea pregătit ca s-o ia în căsătorie, se ivește tînărul Horace. Nu va fi nevoie decît de o singură scînteie pentru ca între acesta și Agnès să se aprindă focul dragostei. În zadar Arnolphe ia precauțiuni ca tinerii să nu se vadă; el însuși, cu suficiența și opacitatea lui de om închipuit, le va favoriza comunicările. În cele din urmă vom afla că Agnès era o nobilă, fiica seniorului Enrique. Tinerii se căsătoresc. Iar Arnolphe va rămîne mai departe egal cu el însuși, prizonier al intoleranței și prezumțiilor lui, fără ca din cele petrecute să fi putut desprinde vreun învățămînt.

Inimiciții împotriva lui Molière, care începuseră să se constituie încă de la premiera *Prețioaselor ridicole*, se intensifică. Sînt numeroase, ofensive, în parte cu intoleranțe. Amintim în primul rînd pe actorii de la Hôtel de Bourgogne, cărora în multe privințe Molière putea să le pară adversarul lor natural. Formulau împotriva lui reprobări publice; plăteau locuri în sală unor spectatori care să provoace scandaluri în timpul reprezentațiilor și anunțau că pe scena lor vor da acestei comedii replica meritată. Li se alăturau și o seamă de autori dramatici, unii pe motive de principiu și de doctrină literară — construcție defectuoasă, vulgaritate, incoerență în studiul caracterelor — alții pur și simplu din invidie personală. Numărăm mai departe pe „delicați" sau „spiritele fine", obișnuiți ai saloanelor și ai cenaclurilor, mulți din ei dispuși să vadă în rîsul molieresc o

[1] S-a schimbat metoda, / Jodelet nu mai e la modă, / De acum înainte / Să nu mai părăsim natura nici cu un singur pas.

https://biblioteca-digitala.ro

sfidare a bunului-gust și în zugrăvirile naturale din comediile poetului-actor o vulgarizare a teatrului. Adăugăm în sfîrșit pe marii devoți, cu proteste ca acestea: piesa este imorală; felul cum Arnolphe o amenință pe Agnès cu infernul constituie o impietate; în atmosfera generală a acestei comedii există ceva care ofensează puritatea sufletului creștin, propagînd libertinaj și necredință.

Sînt obiecții nedrepte. Molière nu se gîndea să provoace ori să sfideze pe cineva. A ținut într-adevăr ca această comedie să includă semnificații morale. Dar ideile pentru care pleda apăruseră și în *L'École des maris*: apărarea iubirii oneste, simpatie pentru dreptul la viață al tinereții, încredere în decretele naturii, rezerve și proteste față de judecata prezumțioasă și față de formele pedanteriei morale. E împotriva concepției ascetice, față de care nutrea o ostilitate rațională; în fond, o formă de refuz față de formulele mecanice, de ideea supunerii oarbe și de strivirea libertății interioare.

Personajul Arnolphe reeditează pe Sganarelle din *L'École des maris*. Chrysalde îndeplinește în economia piesei rolul de *raisonneur*. S-a spus că ideile acestuia ar fi în realitate ideile lui Molière. Critica modernă respinge această interpretare. Gîndirea poetului apare nu în spusele unui personaj sau altul, ci în contextul piesei, în înțelesul ei general. Cît privește înțelepciunea lui Chrysalde, e mai mult aparentă. Putem spune că răsărea din convenție, din supunere mediocră și oarecum ridicolă unor forme sociale stereotipe, nu și din atitudinile unui suflet capabil de reflecție, conformat în spiritul valorilor morale. Personajul cel mai nou, cîteodată și cel mai revelator, e tînăra Agnès. Deși în cuprinsul piesei nu îi sînt rezervate decît cîteva zeci de versuri, are totuși însemnătatea și relieful unui caracter. Agnès nu este — cum s-a spus pe alocuri — o cochetă devenind îndrăzneață și malițioasă sub îndemnul senzualității ei născînde, nici o simplă păpușă grațioasă rostind despre iubire cuvinte al căror sens nu l-a pătruns încă, ci este un suflet care începe să se deschidă la viață, să descopere mijloace de a se apăra împotriva tiraniei din afară, să înțeleagă cu simplitate și ingenuitate datoria de a deveni ea însăși.

Vechile comedii provocau rîsul prin mijloace de farsă, cu jocuri grotești și revărsări frenetice de fantezie. Aici însă rîsul rezultă din observarea evenimentelor, din zugrăvirea exactă a moravurilor, din spectacolul uman surprins în desfășurarea lui naturală. La Fontaine și Boileau, prietenii lui Molière, au observat faptul și i-au subliniat însemnătatea.

În *Stances*, Boileau a ținut să precizeze:

En vain mille jaloux esprits,
Molière, osent avec mépris
Censurer ton plus bel ouvrage;
Sa charmante naïveté
S'en va pour jamais d'âge en âge
Divertir la postérité.[1]

[1] În zadar mii de spirite invidioase, / Molière, încearcă disprețuitor / Să cenzureze cea mai frumoasă dintre operele tale; / Minunatul ei adevăr / Se va perpetua din veac în veac / Desfătînd posteritatea.

„*Naïveté*", în limba literară a timpului, avea înțelesul de „*adevăr*".

https://biblioteca-digitala.ro

În prefața primei ediții a acestei comedii, apărută în martie 1663, Molière anunța că va răspunde cabalei literare pornită împotriva lui, aducînd dezbaterea pe scenă. S-a ținut de cuvînt. Replica a fost dată în două comedii de cîte un act, jucate chiar în cursul aceluiași an, la interval de cîteva luni: *La Critique de l'École des femmes* (1 iunie 1663) și *L'Impromptu de Versailles* (Improvizația de la Versailles, octombrie 1663).

Momentul era așteptat cu interes și emoție. La premiera *Criticii* a fost bătaie pe locuri. Rețeta în ziua aceea a întrecut așteptările. Reprezentația a decurs într-o atmosferă febrilă, pasionată. Erau de față reprezentanți de seamă din ambele tabere: autori, actori, oameni de lume, seniori prieteni ai literelor, doritori de evenimente mondene.

De astă dată Molière nu se va mai menține pe un plan impersonal de idei generale, ci va intra în jactanță, atacînd persoane anumite și îndreptîndu-și satira împotriva unor tipuri sociale. Punea în cauză mai ales pe Donneau de Visé, care îl atacase în *Lettre sur les affaires de théâtre* (Scrisoare asupra chestiunilor de teatru) și *Nouvelles nouvelles* (Noile noutăți). Își îndrepta săgețile împotriva prefăcutelor *(les prudes)*, îi aducea în scenă pe „prețioși" și își descărca verva împotriva „marchizilor" recent înnobilați.

Polemica, departe de a se stinge, va continua. Donneau de Visé dă la iveală piesa *Zélinde ou la Véritable critique de l'École des femmes* (Zélinde sau adevărata critică a Școlii femeilor). Deși venea cu accente destul de tari, actorii de la Hôtel de Bourgogne au refuzat să i-o joace; considerau că forma ei încă circumspectă, păstrîndu-se în limitele dezbaterii literare, nu reflecta îndeajuns ura lor împotriva adversarului. În schimb, au primit să joace piesa lui Edme Boursault, *Le portrait du peintre ou la Contre-critique de l'École des femmes* (Portretul pictorului sau contra-critica la Școala femeilor). Autorul era un tînăr de douăzeci și cinci de ani, protejatul lui Corneille, despre care ulterior s-a aflat — din destăinuiri ale unor membri din familia lui — că intrase în această dezbatere mai mult din spirit de complezență față de actorii care îi jucau piesele.[1]

L'Impromptu de Versailles, cealaltă replică a lui Molière, a fost scrisă și montată pe scenă doar în cîteva zile. Riposta pe care o dădea lui Boursault ca și rivalilor lui de la Hôtel de Bourgogne era peremptorie. Niciodată pînă atunci parodia, verva și satira lui nu fuseseră atît de necruțătoare. În toiul lor apărea și un strigăt sincer, convingător: protestul lui Molière împotriva felului cum dușmanii săi, depășind orice măsură, înțelegeau să-l atace pînă în sentimentele sale ca om, profanînd fapte din viața lui intimă.

---

[1] Seria scrierilor îndreptate împotriva lui Molière în freamătul acestei dezbateri este mult mai mare. Între acestea notăm ca mai proeminente: *Le Panégyrique de l'École des femmes*, un opuscul de Robinet (1663); *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, rămasă anonimă, jucată în noiembrie 1663 la Hôtel de Bourgogne de către fiul lui Montfleury; *La Vengeance des marquis* (Răzbunarea marchizilor), scrisă în 1664, se crede de către Donneau de Visé în colaborare cu actorul Villiers.

Amintim și o altă scriere, de astă dată favorabilă lui Molière: *La Guerre comique ou la Défense de l'École des femmes* (Războiul comic sau Apărarea Școlii femeilor). Autorul — rămas necunoscut — a împrumutat un cadru alegoric. În fața unui tribunal prezidat de Apollon și asistat de Muze, adversarii lui Molière — actori, autori, nobili — vin să-și pledeze cauza; dar sentința va fi dată în favoarea poetului.

https://biblioteca-digitala.ro

În anul 1664, Molière a scris pentru serbările de la curte două piese: *Le Mariage forcé*, o farsă în genul celor pe care le reprezentase pe vremuri în provincie, și *La Princesse d'Élide*, comedie din seria de „*fêtes galantes et magnifiques*" (serbări galante și magnifice), incluzînd în textul ei „muzică și intrări de balet".

Inițial, *Le Mariage forcé* fusese o comedie-balet în trei acte, cu muzică de Lulli și cu scene coregrafice în care apăreau magicieni, egipteni și spanioli. La premiera de la Luvru, în ziua de 29 ianuarie 1664, dansase și regele însuși, în costum de egiptean. Ulterior, suprimînd părțile de divertisment, autorul a concentrat-o într-o comedie-farsă de un singur act.

Sganarelle, în vîrstă de 53 de ani, se gîndește să ia în căsătorie pe cocheta Dorimène, care nu a împlinit încă douăzeci. Géronimo, prietenul său, îi dă sfaturi de bun-simț, dar de care îndrăgostitul nu vrea să asculte. Se gîndește atunci să consulte pe doi filozofi: Pancrace și Marphurius. Dublu prilej: de satiră la adresa unor forme contemporane de pedanterie și de *imbroglio* pentru alimentarea farsei. Pancrace, în dogmatismul lui de „aristotelician" implacabil, îl sfătuiește într-un fel; Marphurius, un „pyrrhonian" sceptic, într-altfel. Dezorientat, Sganarelle ar vrea să nu se mai însoare. Intervine însă fratele Dorimènei, cu provocări la duel și amenințări contondente. Pînă la sfîrșit, Sganarelle se va vedea căsătorit de nevoie.

La Princesse d'Élide, comedie galantă în cinci acte, a fost prezentată la Versailles, în cadrul unor serbări de trei zile instituite de rege și intitulate *Les Plaisirs de l'Île enchantée* (Plăcerile insulei fermecate). Inițial, piesa trebuia să fie în versuri. A intervenit însă un ordin intempestiv al regelui care a micșorat termenul. Molière apucase să compună în versuri doar primul act și o parte din al doilea; restul avea să fie redat în proză, mai mult sub formă de punctări decît într-o desfășurare finisată.

Prințesa și Euriale se iubesc, dar din mîndrie fiecare așteaptă de la celălalt să se declare mai întîi. Prințesa pînă la urmă va sparge gheața; se văzuse nevoită să facă aceasta prin apariția Aglantei, care putea să-i devină rivală.

S-a spus că Molière, întocmai ca Shakespeare, știa să aducă o sclipire de frumusețe și de inteligență chiar și în producțiile lui mai slabe. În piesa de față avem de menționat pe Moron, bufonul pe care îl interpreta însuși autorul, cu o vervă comică inegalabilă ca varietate și ca împletire de nuanțe. Fără intervențiile acestuia, piesa ar fi stagnat, blocată oarecum de prea multe discuții și speculații pe tema iubirii.

8. Tartuffe

Ajungem la *Tartuffe ou L'Imposteur*, capodoperă a genului, una din cele mai puternice comedii de caracter din literatura lumii, moment crucial în destinul de scriitor al lui Molière și capitol epocal în istoria teatrului francez.

Pînă să-și capete deplină libertate, această comedie a trebuit să treacă prin lungi și grele încercări. Într-o primă versiune, în trei acte, a fost prezentată în cadrul serbărilor de la Versailles din primăvara anului 1664. A stîrnit nemulțumiri în lumea bisericii și a devoților. Ana de Austria, re-

https://biblioteca-digitala.ro

gina-mamă, a cerut ca piesa să fie suspendată. Rumoarea avea să continue cu intensități sporite. Piesa se afla în centrul multor discuții și comentarii; nu mai figura pe afișul vreunui teatru, dar era jucată într-o cvasi-clandestinitate în diferite cercuri, notorii și obscure. După moartea reginei, uzînd și de o permisiune verbală a monarhului, Molière a încercat s-o readucă pe scenă. A doua zi, la 6 august 1667, Lamoignon, președintele Parlamentului, a interzis-o din nou. Abia după alte optsprezece luni, în februarie 1669, s-a obținut autorizarea deplină. Reprezentația — de astă dată în versiunea întreagă — a fost un triumf. Toate piedicile puse pînă atunci nu izbutiseră altceva decît să transforme această reprezentație dramatică într-o victorie răsunătoare a opiniei publice și a conștiinței libere.

Și aici Molière aplică principiul său curent: „îmi iau bunul meu de unde îl găsesc". În comedie există numeroase influențe: Boccaccio, Aretino, Régnier, Scarron ș.a. Diferite documente ale timpului, cu reconstituirile literare făcute pe baza lor, atestă că mai presus de aceste împrumuturi Molière s-a condus după fapte petrecute în timpul său, notorii, ori din culisele contemporane, atît în sfere obișnuite cît și la niveluri dintre cele mai înalte.

Într-o familie de burghezi bogați unde lucrurile decurgeau în liniște, cu bună-cuviință, s-a dezlănțuit furtună. Orgon, stăpînul casei, a introdus sub acoperișul său pe Tartuffe, un personaj straniu pe care l-a întîlnit la biserică, dîndu-se drept un nobil ruinat din provincie. Întreaga lui gîndire părea făcută din umilință, pietate și sfințenie. Și pînă atunci Orgon fusese un devot, dar într-o formă potolită, rațională; acum însă, sub fascinația exercitată asupra lui de străin, această trăsătură va lua forme absurde, intolerante, de exacerbare și obsesie. Orgon ajunge să vadă totul prin prisma protejatului său. Este gata să-i dea oricîte semne de încredere, să-i sacrifice totul. Îl proclamă drept singurul său îndrumător de conștiință. Merge pînă la a-și trece averea pe numele lui și a-i promite chiar și mîna fiicei sale Mariane, nesfiindu-se astfel să calce cuvîntul pe care înainte îl dăduse lui Valère. În familie, vechea unitate este pe punctul de a se destrăma. O parte din membrii ei se află în adorația personajului; ceilalți îi bănuiesc impostura și se întreabă cu îngrijorare asupra urmărilor posibile. Tartuffe, în același timp, își va încerca puterile de seducător și pe lîngă Elmire, soția lui Orgon în a doua căsătorie. Damis, care a surprins o scenă compromițătoare pentru Tartuffe, încearcă să-și prevină tatăl; Elmire, de asemenea, îi atrage atenția. E greu însă ca Orgon să fie smuls din încăpățînarea sa. Uzînd de abilități feminine, Elmire va izbuti totuși să-l pună în fața adevărului. Tartuffe, care își cunoaște bine meseria de impostor, nu-și pierde cumpătul. Are în mîna sa bunurile pe care i le-a donat Orgon, ca și o seamă de hîrtii politice putînd să fie compromițătoare pentru acesta. Dar regele care cunoaște trecutul și practicile lui Tartuffe dispune arestarea lui. Familia lui Orgon este salvată. Acest final — singurul punct slab al comediei — reprezintă prețul pe care Molière trebuia să-l plătească pentru ca piesa lui să poată reintra pe scenă sub acoperirea autorizării regale.

Îndepărtăm ideea că Molière ar fi urmărit prin această comedie să se răzbune împotriva ipocriților care îl atacaseră pentru *L'École des femmes*. Faptele aici se dezbat pe coordonate mai adînci și mai complexe. Nu este cazul să-i atribuim poetului intenții programatice de reformator; de asemenea, nu este cazul să facem din el un adversar al bisericii ori al concepției creș-

https://biblioteca-digitala.ro

tine; nu este însă mai puţin adevărat că ne aflăm în faţa unei cugetări libere, a unei poziţii de filozof moralist, a unei luări hotărîte de atitudine în chestiuni interesînd de aproape spiritul şi presimţirile epocii.

Devotul, aşa cum ne apare întrupat în Tartuffe, nu era un personaj în totul imaginar, ci unul care în Franţa timpului putea fi întîlnit în mod curent. E vorba de o situaţie aparte, închizînd în ea o întreagă stare de spirit creată prin acţiunile întreprinse de Contrareformă şi prin refacerea puterii catolice. Grupaţi în confrerii şi mai cu seamă în aşa-numita *Compagnie du Saint-Sacrement*, devoţii ajunseseră să constituie o categorie socială, aşa cum în Evul Mediu fuseseră ermiţii şi călugării. Manifestarea lor, la început tăcută, va deveni din ce în ce mai făţişă, mai ostentativă. Se amestecau în viaţa publică a ţării. Adesea vor părea mai dispuşi să apere interesele puterii catolice decît ale patriei. Lui Richelieu îi fac dificultăţi în lupta cu Spania. Provoacă dezordini publice, la Paris şi în provincie. Intervin în viaţa familiilor şi a indivizilor, instituindu-se în cenzori ai moravurilor şi îndrumători de conştiinţe. Practică delaţiuni, dau sentinţe în tribunale proprii, sechestrează persoane, îşi recrutează partizani zeloşi printre laici, nu se sfiesc să exercite asupra naivilor ori rezistenţilor forme de constrîngere morală; cîteodată înseşi forurile clericale nu mai izbutesc să-i tempereze.

Molière, în faţa acestor stări de lucruri, va înţelege să le judece cu spiritul lui de om liber. În atitudinea lui e revoltă şi totodată umanitate. Contestă autoritatea acestor directori de conştiinţe. Vede în ei paraziţi, putînd în orice clipă să zdruncine liniştea căminelor şi a sufletelor. Nu admite ca sentimentul religios să se transforme în tiranie spirituală. Chiar cînd este sincer, manifestările lui ajung să tulbure dacă încalcă drepturile naturii. Practicile aparente ale credinţei pot deveni instrumente ale ipocriziei. Minciuna se poate insinua cu uşurinţă, îmbrăcînd haina de sfinţenie; sub oblăduirea gestului pios pot fi zdruncinate şi chiar dărîmate destine întregi. Trebuie ca totul, inclusiv practicile tradiţionale ale credinţei, să primească girul vieţii şi al raţiunii. Ce autoritate ar putea să fie mai eficientă ca aceea ieşită din cerinţele legitime ale umanităţii noastre? Molière nu ne spune nimic despre vocaţia religioasă a marilor solitari; bănuim că o respecta, indiferent de opinia lui filozofică. Îl interesează însă ceea ce consideră că trebuie să gîndim şi să simţim trăind laolaltă cu oamenii. Religia nu ar avea dreptul să micşoreze în noi dorul de viaţă, să ne limiteze existenţa, să înăspreasca blîndeţea posibilă a faptelor noastre. Datoria ei este să fie bună, umană, tolerantă, simplă, aşa încît tot ce s-ar petrece sub semnul ei să propage ideea sufletului luminos şi a minţii responsabile.

În *Tartuffe*, aceste idei sînt transpuse cu precizie, pătrundere şi sobrietate. Molière era convins că arta trebuie să slujească la formarea şi îndreptarea moravurilor. În structura lui intelectuală de umanist, ideea că poetului îi revine un rol de educator social stăruia cu putere. Scena de teatru este o şcoală a omului şi o şcoală a vieţii. Dacă e adevărat că raţiunea este universală, religia are misiunea să contribuie la perfecţionarea ei. Era firesc ca dezbateri avînd în centrul lor această temă să fie aduse şi pe scena de teatru. Poetul avea convingerea că devoţiunea ca mijloc de a masca ipocrizia trebuie denunţată opiniei publice. De astă dată, în mod evident, Molière îmbracă toga de moralist militant.

https://biblioteca-digitala.ro

Tartuffe, personajul principal, e greu de caracterizat. Istoria și critica literară continuă să dezbată asupra lui. Este tipul ipocritului, fără îndoială. Dar această trăsătură nu ni se înfățișează simplu, linear, eliminînd orice altă situație, ci apare în unitatea unei personalități cu aspecte și valențe multiple. Nu putem desluși cu precizie dacă în forul său intim era un credincios sau nu. Practica devoțiunea doar din tactică, asigurîndu-și astfel stăpînirea sufletelor pe care le lua în exploatare, ori în comportarea sa bisericoască era și ceva adevărat? L-am putea socoti drept un negustor de credință, vînzînd pietatea ca pe o marfă rentabilă; s-ar putea însă să avem de-a face cu unul din acei credincioși amorali pentru care religia nu înseamnă și o tablă de valori cu influență asupra conduitei lor, ci doar o seamă de dogme înregistrate și practicate mecanic. Avem motive să vedem în el un spirit rece, machiavelic, calculîndu-și cu luciditate orice mișcare și trăgînd cu precizie la țintă; nu mai puțin l-am putea privi și ca pe o făptură animalică, posedată de instincte, de pofte rapace, de voluptăți ale răului, pregătindu-și singură ruina și mergînd spre ea în mod irezistibil. Nu-i lipsește o știință a vieții de lume; stăpînește cuvîntul, frazează cu eleganță, întreține dialogul, își gradează mijloacele de persuasiune; există semne în el și de bună educație, lăsînd astfel a se înțelege că pervertirile nu plecau numai dintr-un fond funciarmente rău, ci și din motive survenite ulterior, poate umilințele și înăspririle pe care i le impusese sărăcia. Jules Lemaître, cu autoritatea lui atît de recunoscută, a ținut să subscrie o asemenea interpretare.

Erich Auerbach privește lucrurile sub o prismă diferită, dezvoltînd o idee a lui La Bruyère. Consideră că Tartuffe își joacă rolul de fățarnic cu stîngăcie. E prea viguros, are prea multă poftă de mîncare, e prea stăpînit de porniri carnale pentru ca devoțiunea lui — reală sau simulată — să poată deveni convingătoare. Exagerează pînă la absurd; se lasă dominat de simțuri, pierzînd controlul de sine; pune la cale intrigi puerile; dacă uneori pare un fățarnic inteligent, subtil, cu tact, alteori își dă ușor pe față toată ființa lui bădărană. Publicul l-a descoperit din primul moment; majoritatea persoanelor din acțiune, de asemenea. Dintre toți, i-a cîștigat de partea sa doar pe Orgon și pe doamna Pernelle; dar nu pentru că i-ar fi sedus puterea de convingere a impostorului, ci pentru că prin el își vedeau măgulite dorințe și porniri nemărturisite.

De aici, interpretarea profesorului și criticului german: Molière nu ar fi intenționat să prezinte o încarnare desăvîrșită a ipocritului. Pentru scenă, el avea nevoie de efecte comice puternice. Le-a găsit, punînd în opoziție rolul adevărat al ipocritului cu trăsăturile naturale ale personajului Tartuffe.[1]

Indiferent la ce soluție ne-am opri, un fapt e limpede: Molière nu și-a coborît personajul în caricatură, dar nu i-a dat nici proporții de dramă. Pe această linie de echilibru, reunind în ea măsuri de artă și de convenienței teatrală, Molière putea să-și realizeze ambele obiective urmărite: să compună o satiră privind moravuri și personalități contemporane și să exprime un mesaj de moralist.

[1] Erich Auerbach, *Mimesis*, cap. *Ipocritul;* E.L.U., Buc., 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

Acțiunea se petrece într-un cadru real, cuprinzător, cu personaje autentice, cu manifestări de viață adevărată. Ne aflăm într-un interior burghez elegant și confortabil, în care putem recunoaște deopotrivă și ordinea familială ce domnise aici o vreme, și o anume tensiune, deocamdată încă surdă, dar putînd să izbucnească dintr-o clipă în alta în conflicte acute. Se încrucișează, cu întipăririle lor caracteristice, trei generații. Orgon și doamna Pernelle, soacra acestuia, reprezintă forme de viață învechite, înecate în uzură și prezumții retrograde. Elmire și Cléante, ca generație de mijloc, înțeleg să privească lucrurile cu măsură și judecată, lăsîndu-le libertatea necesară pentru a se dezvolta potrivit puterilor lor intrinseci; ceilalți — Valère, Mariane, Dorine — au ca tineri frenezia, nestăpînirea, individualismul și indisciplina vîrstei lor.

Orgon, de fapt, ne este o cunoștință mai veche. Sganarelle și Arnolphe ni l-au anunțat. Acum însă portretul e definitiv. Din primul moment facem cunoștință cu naivitatea lui infatuată. E mulțumit de sine; refuză cu încăpățînare să asculte și pe alții; e convins de justețea părerilor sale; devine tiran prin felul suficient cum se crede mai înțelept decît toți. Într-atît îl orbește prezumția ființei proprii, încît devine opac la tot ce se petrece în jurul său. A împins lucrurile pînă departe: copiii lui, demoralizați, își văd fericirea distrusă; fiicei sale, o clipă, i-a străfulgerat prin minte însuși gîndul sinuciderii; Elmire, soția lui, făptură discretă și înțeleaptă, trece sufletește printr-o gravă îngîndurare; averea de familie a fost înstrăinată; Dorine, camerista, fără a mai ezita, își judecă și își admonestează pe față stăpînii; în atmosfera casei aproape că nimic nu se mai află la locul său; or, în asemenea momente cînd nimic nu mai e comic, ci totul amenință să se transforme în dramă, Orgon pare mai împăcat și mai fericit ca oricînd de sine. Tartuffe i-a dat prilejul ca la adăpostul cucerniciei să-și satisfacă un anume sadism de tiran domestic, plăcerea de a chinui pe cei de sub acoperișul său: „*faire enrager le monde est ma plus grande joie*“ (a-i face pe toți să turbeze, iată ceea ce mă poate face fericit!)[1] Rareori, în toată dramaturgia lumii, o situație a putut să caracterizeze atît de bine un personaj.

În comediile de pînă atunci, Molière accentuase unul sau două personaje principale, pe celelalte lăsîndu-le în umbră; de fapt, genul de farsă nu cerea mai mult. Acum însă fiecare personaj își va primi reliefarea lui aparte. Drama provocată în tăcere de Tartuffe și dezlănțuită de Orgon se repercutează asupra unei întregi familii; trebuie deci ca fiecare membru al acesteia să fie o personalitate constituită, cu forma sa proprie de a recepta, de a trăi și de a interpreta evenimentele. E ceea ce trebuia pentru ca farsa să-și piardă și ultima ei poziție, pentru ca în schimb comedia modernă să se instituie în doctrina și drepturile ei.

9. Dom Juan

În perioada în care *Tartuffe* aștepta să i se ridice interdicția, oarecum ca răzbunare împotriva acestei măsuri arbitrare, Molière a compus *Dom Juan ou le Festin de pierre* (Dom Juan sau Ospățul de piatră), cea mai originală, totodată și cea mai enigmatică dintre operele sale.

[1] Auerbach, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

Piesa, deşi de factură fantastică, respiră puternic în realităţile vremii. Ne apropiem de ultimul pătrar al secolului al XVII-lea. Franţa, cu toată stabilitatea şi unitatea pe care i le imprimase gurvernarea Regelui-Soare, începea să anunţe ciocniri între două ideologii, implicit între două concepţii de viaţă diferite. Pe de o parte era o Franţă oficială, cu rigori de stat şi temelii catolice; pe de altă parte pornea să se definească o Franţă revendicativă, doritoare să se desfacă de absolutism, cu izbucniri individualiste, nerăbdătoare să vadă instituindu-se libertăţile proclamate de filozofia naturii. Din trecut, acestea prelungeau revoluţia de gîndire începută în Renaştere; în viitor priveau spre materialismul iluminist din secolul ce avea să urmeze. Molière avea afinităţi cu această tendinţă; *Dom Juan* constituie încă o dovadă.

Piesa, în datele ei exterioare, perpetuează trăsături din modelele spaniole, italiene, chiar şi franceze, pe care Molière le-a avut în faţă. Intrinsec însă apar modificări importante, de care trebuie să ţinem seama.

Conţinutul e complex; cuprindea în el elemente dintr-o gamă vastă, urcînd de la farsă pînă la drama de ordin filozofic. Molière e un clasic, pătruns de importanţa regularităţii; aici însă şi-a luat libertăţi aproape romantice. În decursul celor cinci acte asistăm la numeroase schimbări de decor: un palat, o cîmpie la marginea mării, o pădure, apartamentul lui Dom Juan, o altă cîmpie. Asistăm de asemenea la o succesiune uluitoare de ritmuri şi colorituri: în actul I, veselie şi tinereţe; în al II-lea, frenezii ca de arlechinadă; în al III-lea, presimţiri cu nuanţe sumbre, oarecum satanice; în al IV-lea, libertinaj, ironie, revărsări aproape bufe; în al V-lea, încordare, deznodămînt justiţionar, imanenţă implacabilă. Nota miraculoasă e păstrată, însă într-un stil temperat; în scena ultimă, Spectrul şi Statuia au doar apariţii scurte, concentrate, nu atît ca personaje supranaturale, figurînd ca atare în mersul acţiunii, cît ca personificări alegorice ale unor adevăruri generale filozofice. Reţinem două replici ale Statuii: „Nu e nevoie de lumină cînd cerul îţi îndreaptă paşii"; „Dom Juan, cel ce stăruie în păcat, piere de moarte fioroasă, şi îndurarea cerului pe care o respinge lasă drum slobod trăsnetului"[1]. Ambele, de fapt, exprimă idei ale unui spirit luminat.

Personajul principal are trăsături comune cu cel din versiunile spaniole şi italiene. Aleargă din femeie în femeie amăgindu-le cu vorbe uşoare, înşelîndu-le apoi fără scrupule, trecînd mai departe cu cinism. Ajunge repede la crimă; îşi proclamă orgoliul cu sfidare; insultă cu uşurinţă, negîndindu-se vreodată să calculeze consecinţele; resimte chiar un fel de mulţumire să fie sperjur; orgoliul, egoismul şi setea de voluptăţi carnale îl stăpînesc.

Molière însă nu se opreşte aici. În noua sa piesă, portretul lui Dom Juan capătă atribute sporite şi implică planuri psihologice mai adînci, cu aspecte şi nuanţe nesfîrşit mai delicate. Cu greu am putea găsi o formulă rezumativă care să ni-l caracterizeze dintr-o dată.

Eroul nu se pierde în speculaţii doctrinare. Nu afişează principii şi maxime. Aflăm, din felul cum se destăinuie valetului său Sganarelle, care îi este principalul „articol" de credinţă în viaţă: „două şi cu două fac patru".

---

[1] Traducere de Alexandru Kiriţescu, în *Opere* de Molière, vol. II, E.S.P.L.A., Buc., 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

E un senior decăzut; doar faptul că nu-și ascunde corupția îl face oarecum pitoresc și îi împrumută o notă de eleganță blazată. Silogismele lui răsar dintr-o logică facilă, terestră: din moment ce le înșală pe toate la fel, nu-și simte față de femei scrupule și remușcări; întrucît sînt atîtea care au atîta farmec, ar fi fără sens să iubească pe una singură. Nu are cruzimi sanguinare, ca înaintașii săi spanioli și italieni; practică însă cruzimi psihologice care se apropie de perversitatea morală. Dintre femeile pe care le-a sedus nu s-a legat sufletește de nici una; este însă gelos, și încă într-o formă activă, răzbunătoare. Resimte o plăcere tainică de a face rău, de a tulbura, de a descumpăni suflete. Îi place să-și studieze victimele, să le vadă cedînd treptat pînă la înfrîngerea pudoarei lor virginale, să le observe în suferință și astfel să-și satisfacă o voluptate demonică de învingător. Să-i dăm cuvîntul:

„...Ce dulceață fără seamăn este să cucerești cu mii de meșteșuguri inima unei femei tinere și frumoase! Cu lacrimi, cu suspine, cu avînturi înflăcărate pui stăpînire pe o inimă care se împotrivește și luptă cu toate armele nevinovăției ce nu vrea să se dea bătută; pas cu pas îi înfrîngi, una după alta, toate împotrivirile; îi nimicești toate gîndurile curate din care își face o fală și o mîni încet, încet, domol de tot, unde vrei tu!...“[1] (Actul I, sc. 2).

E un scelerat, un sadic? E posibil să rămînem și cu această impresie. Oricum, există nuanțe de care trebuie să ținem seama. Dom Juan este de fapt un naufragiat al vieții, pe care însă nu l-a cuprins deznădejdea. Nu știe unde și cum să se oprească; e purtat de o beție a mobilității; își constituie viața doar din etape scurte, pe care le consumă în vîlvătaia unor voluptăți trecătoare. Un scop atins pentru el nu înseamnă pasul spre o stabilitate, spre o cristalizare, ci un gol, o cenușă, o veștejire de la care trebuie să înceapă, cu neliniștea ei fatidică, o altă căutare și o altă aventură...

O altă trăsătură: Dom Juan este ateu. Sub acest raport, înaintașii săi erau indiferenți. El însă se declară fățiș; își proclamă ideile cu ostentație, punînd în aceasta și unele accente militante. Cînd doña Elvire îi face aluzii la justiția cerului, schimbă cu valetul său priviri de dispreț și iritație. Întîlnind un sărac, îi promite un ludovic de aur, cu condiția să rostească un cuvînt de insultă la adresa divinității; Dom Juan îi dă totuși ludovicul, dar precizînd că face aceasta din „dragoste pentru umanitate“.

În aproape toate aparițiile sale, Dom Juan este însoțit de Sganarelle, valetul. Caracterele stăpînului și ale servitorului se întregesc reciproc. Ce-i apropie, în fond: asemănările sau deosebirile dintre ei? Există opinii și într-o direcție, și în alta. L-am putea judeca pe Sganarelle în mod pozitiv. E un om cumsecade; are sufletul sănătos; faptele stăpînului său îl revoltă; cu bunul său simț natural, îi atrage acestuia atenția; protestele lui pleacă dintr-un fond moral de onestitate, inalterabil în esența lui primară. Nu înțelege arguțiile spirituale și paradoxurile abile ale stăpînului; intuiește însă că în ele există pervertiri și rătăciri dezgustătoare. Deopotrivă, s-ar putea ca Sganarelle să ne și repugne. Nu este chiar atît de departe de viciile și poltroneria strămoșilor săi italieni ori spanioli, și chiar de contemporanii săi din comediile lui Scarron. E oare convins cînd îi face stăpînului său portretul? Vorbește cu tonul simplu și pătruns al cugetului cinstit, ori

[1] Aceeași traducere.

https://biblioteca-digitala.ro

cu acela perfid al celui care se amuză și îi oferă cu insinuare complicitatea? Prea vorbește cu dezinvoltură, prea îi este limba dezgheţată și gîndul agil, prea clipește semnificativ din pleoape, prea dă impresia că mai mult se desfată decît se indignează, pentru a imprima vreo notă de sinceritate ori de bună-cuviinţă. Vorbele, într-adevăr, sînt morale; fapta însă i le contrazice total. Împarte sfaturi din plăcerea de a se juca, de a-și da importanţă, de a se auzi predicînd. Aparent numai i se adresează stăpînului său cu deferenţă; în sinea lui îl socotește mai degrabă tovarășul lui de aventuri în viaţă. De fapt, Dom Juan nu are în nimeni ca în Sganarelle un mai bun confident și complice pentru scelerațiile sale.

E posibil ca Molière să fi avut în minte ambele ipostaze. Prima îi era necesară pentru ca atacul împotriva ipocriziei și mai ales împotriva unor ipocriţi contemporani să fie învăluit în culori morale și în forme prudente, prevenitoare; cealaltă ipostază îi era deopotrivă de utilă pentru ca piesa să nu devină la un moment dat o dramă sau o tragicomedie cu subiect religios, ci să-și păstreze tot timpul tonul ei agreabil de farsă și comedie.

Nu întîmplător, piesa se încheie cu un scurt monolog al lui Sganarelle. Conţinutul lui — împletire de exclamații bufe cu reflecții serioase — ne dă confirmarea supoziției de mai sus:

„Aoleu, simbria mea, cine-mi plătește simbria mea? Cu moartea lui, toată lumea e mulţumită: cerul înfruntat, legile nesocotite, fetele pîngărite, neamurile păcălite, părinţii jigniţi, femeile înșelate, bărbații încornorați, toată lumea în sfîrșit mulţumită. Numai eu am rămas mofluz, eu care după atîția ani cît am slujit nu m-aleg cu altă răsplată decît să-mi văz stăpînul pedepsit atît de cumplit pentru ticăloșia lui. Simbria mea!... Cine-mi plătește simbria!“[1]

10. Un scurt intermediu

Comedia-farsă *L'Amour médecin* (Amorul medic), jucată la Versailles în septembrie 1665, este — așa cum o denumește autorul însuși — o simplă schiță, o „mică improvizație“ într-o perioadă intensă în care spiritul lui Molière era absorbit de febra marilor lui creații și de disputele puse în mișcare de acestea: *Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*. A fost scrisă și pusă în scenă în decurs doar de cîteva zile, folosind modele italiene și reeditînd o temă frecventă pe scenele amuzante ale vremii: sarcasmul împotriva medicilor și a medicinei.

Lucinde trebuie să înfrîngă voinţa lui Sganarelle care se opune la căsătoria cu Clitandre, tînărul care îi este drag. Simulează că este bolnavă; Clitandre se dă drept medic. Lisette, subreta, mijlocește stratagema. Pînă la sfîrșit, tinerii se vor căsători. Sînt satirizate cinci figuri de medici, în care contemporanilor nu le era greu să recunoască pe medicii curții. Toţi poartă nume semnificative, despre care se crede că le-ar fi compus Boileau, procurînd totodată jocuri amuzante de cuvinte: Tomès: lăsător de sînge *(saigneur)*; Des Fonandrès: omorîtor de oameni; Bahis: lătrător, gălăgios *(aboyeur)*; Filerin: amator de dispute; Macroton: gîngav, vorbitor cu greutate. Satira este condusă cu vioiciune în formă glumeață, aparent în notă benignă; în

[1] Aceeași traducere.

https://biblioteca-digitala.ro

realitate, găsim în ea asprimi și accente curajoase. Atribuie medicilor forme de miopie și rutină profesională; subliniază anchilozarea lor în practici învechite, ca și anume atitudini pedante și disprețuitoare pentru ceilalți. Scoate în evidență ridicolul în care îi împinge empiria lor profesională unită cu tot atîta înfumurare. Nu este exclus ca în dosul acestei satire să se ascundă și o seamă de nemulțumiri și suferințe personale: Molière era bolnav, se simțea din zi în zi mai chinuit de sănătatea lui compromisă și constata în același timp că în cazul lui medicina devenea neputincioasă.

11. Mizantropul

Nouă luni mai tîrziu, în ziua de 4 iunie 1666, Molière aducea pe scenă o comedie pe care o purta de mult în minte, la care a lucrat timp de doi ani și în care s-a cuprins pe sine mai mult decît în oricare din operele sale: *Le Misanthrope*. Pe scenă n-a repurtat decît un succes mediocru; după un număr relativ redus de reprezentații cu rețete variate, piesa a fost scoasă de pe afiș. Totuși nu este cazul ca de aici să tragem concluzii pesimiste pentru publicul vremii. *Le Misanthrope* este mai proprie pentru analize și comentarii decît pentru transpunere pe scenă. Posteritatea a confirmat faptul; încă și astăzi această comedie continuă să inspire comentarii și interpretări diferite.

Subiect propriu-zis aproape că nu există. Ca acțiune, avem de-a face cu cea mai simplă piesă a lui Molière. Faptele se petrec în mediul aristocratic. Alceste este un senior, *honnête homme*, care totuși trăiește izolat, pentru că urăște viciile ascunse ale oamenilor, nu poate suporta politețea de convenție și respinge ipocrizia și prejudecățile din societate. Dar în salonul Célimènei, o tînără văduvă de care s-a îndrăgostit, are ocazia să întîlnească mereu această ipocrizie, exact în formele pe care le detestă mai mult. Nu se putea o mai mare ironie a lucrurilor : el, omul cel mai sobru, îndrăgostit de femeia cea mai cochetă. Alceste intră în conflict și cu Oronte, un nobil cu pretenții de spirit ales și cu veleități poetice; acesta nu-i poate ierta că i-a întîmpinat sonetul cu rezerve, în loc să i-l admire dintr-o dată. Alceste cere o explicație în care Célimène să-i declare răspicat dacă îl iubește sau nu. Aceasta, cu jocul ei cochet, știe să întîrzie explicația cerută. Între timp am făcut cunoștință și cu Arsinoé, prietena Célimènei, o natură mai ascunsă, lăsînd impresia de sfială și de pruderie, însă sufletește cu nimic superioară celeilalte. Din gelozie, întrucît îl iubește pe Alceste, comite acte de indiscreție și trădare: dezvăluie scrisoarea de dragoste trimisă de Célimène unui necunoscut. Vor ieși la iveală și alte scrisori, dovedind în ce fel Célimène i-a înșelat pe toți: Alceste, Acaste, Oronte și Clitandre. Arsinoé totuși s-a înșelat; nu era calea potrivită pentru a dobîndi bărbatul dorit; crezînd că o prăbușește pe Célimène, s-a distrus pe ea însăși. Alceste ia hotărîrea să se retragă în „deșert" — bănuim castelul lui în provincie —, unde o invită și pe Célimène să-l urmeze. Aceasta însă nu înțelege să renunțe la viață înainte de a îmbătrîni. Doar egoistul Philinte va avea parte de un deznodămînt fericit: Éliante, făptură dulce și blîndă, îi acordă dragostea ei.

S-a pretins adesea că în această comedie Molière și-a înfățișat propria lui dramă sufletească. Alceste ar fi el însuși; Célimène, Armande Béjart; iar separația cu care se încheie piesa ar figura distanța morală și tristețea care

https://biblioteca-digitala.ro

întotdeauna au existat în căminul lor. Privită din afară, ipoteza pare verosimilă; de aproape însă se alungă. Molière ca om era prea pătruns de sentimentul său, își trăia prea adînc drama și intimitatea pentru a se gîndi să facă din acestea destăinuiri publice.

Faptul este de un ordin mai general. Molière, într-adevăr, a scris această piesă într-o perioadă în care sufletește trecea prin încercări grele. Dar acestea nu proveneau numaidecît din nefericirile lui conjugale, ci erau urmarea multelor amărăciuni și dezamăgiri pe care i le procuraseră în ultima vreme contemporanii lui. Îi fusese discutată arta; i se pusese la îndoială buna-credință; era ținta atîtor pamflete, unele spontane, dar multe inspirate din umbră; i se interzisese *Tartuffe* și se auzeau incriminări cu privire la întreaga lui activitate. Nu-și făcea iluzii. Aplauzele pe care le primea îl încîntau doar pe jumătate. Nu-și ascundea că multe din acestea îi veneau pentru că se bucura de favoarea regală. Știa însă că în dosul lor clocoteau împotriva lui patimi, invidii, intoleranțe, dorințe de răzbunare. Era exclus ca arta lui, clădită pe adevăruri și pe scrutări curajoase ale realității, să placă pedanților și conformiștilor. Se lăsa muncit de gînduri ca acestea: nu aceia care vorbesc deschis, cu gînduri loiale, vor reuși întotdeauna în societate; adesea le sînt preferați cei care se pleacă influențelor și modelor, dispuși oricînd spre tranzacții, adulări și artificii. Era deci explicabil ca Molière să resimtă nemulțumiri și accente de indignare de felul acelora pe care în piesă avea să le pună pe seama personajului său mizantropic.

Doctrina stabilită de-a lungul vremii consideră *Le Misanthrope* drept o comedie clasică de caracter. Ideea este justă și utilă. Cultura, pentru paza valorilor ei, are nevoie de cristalizări în formule de școală. Nu înseamnă însă că putem reduce totul la o simplă schemă psihologică. Avem de-a face deopotrivă și cu o comedie de moravuri, în sensul modern al cuvîntului. Găsim în ea un tablou de viață al societății franceze din secolul al XVII-lea; portretele puse în lumină nu sînt doar studii individuale, izolate unele de altele, ci exprimă mișcări și stări de spirit, forme de viață și o seamă de atitudini comune.

Dintre toate personajele molièrești, Alceste este poate cel mai complex; în orice caz, să nu ne închipuim că l-am putea cuprinde dintr-o dată cu o trăsătură caracterizatoare, într-o formulă anumită.

Poate că ideea de mizantropie nu i se potrivește în totul. Într-adevăr, e un om dificil; nimeni și nimic nu-i intră în voie; se supără repede; nu admite să fie contrazis; dintr-un singur fapt este gata să tragă concluzii radicale; laudele îl lasă indiferent; nu-i place totuși să-și audă critici; ne lasă impresia că în consecvența lui există și multă încăpățînare. Dar în acestea, pe lîngă ceea ce ține strict de umoarea sumbră și negativistă a mizantropiei, putem desluși și alte laturi: o intransigență virtuoasă, o principialitate severă, un mod de a înțelege viața, o formă de răspundere. Alceste nu pozează în cenzor; știe bine că atitudinile lui îl pot face multora dezagreabil; dacă totuși insistă, e pentru că în conștiința lui simte că nu ar putea să fie și să procedeze într-altfel. Omul — am putea spune — are defectele calităților lui. Judecățile sale, oricît de severe, nu pornesc din intenții destructive împotriva oamenilor; dacă totuși pare că le-ar fi atît de neprieten, e pentru că nu știe să-și moduleze procedeele, aducîndu-le la un diapazon mai aproape de cel obișnuit, mai comunicativ cu viața.

https://biblioteca-digitala.ro

Este Alceste un personaj comic? În bună parte, da. A declarat solemn că va spune adevărul, fie acesta cît de crud, oricînd şi oricui; curînd însă, în chestiunea sonetului, îl vom vedea ezitînd să-i declare direct lui Oronte tot ce gîndeşte. Revoltele lui sînt sincere şi în mare măsură legitime; dar în felul cum şi le manifestă există stîngăcii, naivităţi şi precipitări care ne fac să zîmbim. Célimène, făptura de care s-a îndrăgostit, reprezintă exact contrariul principiilor sale. Pare sortit ca întotdeauna, în tot ce întreprinde, chiar avînd oricîtă dreptate de partea lui, să rămînă un învins. Deşi este un înţelept, lucrurile nu-l ascultă; parcă ar exista din partea acestora o neîncetată înverşunare ironică împotriva lui. O numeşte pe Célimène „trădătoare", pentru ca îndată după aceea s-o implore a-l urma. Parcă i-ar fi ruşine că este om, trebuind ca atare să se resimtă şi el de slăbiciunile naturii omeneşti. Sînt trăsături capabile să ni-l înfăţişeze pe Alceste drept personaj comic; precizăm însă că aceste trăsături nu au nimic grotesc în ele. Comicul lor nu este o dezvăluire de aspecte ridicole ori de bufonerii care să provoace rîsul; ele reflectă o seamă de situaţii şi întretăieri omeneşti pe marginea cărora este cazul doar să surîdem. Şi adăugăm: să surîdem cu înţelegere, cu simpatie, cu o nuanţă filozofică de compătimire aleasă; în orice caz, nu cu dezaprobare brutală şi suficientă, ci cu una umană şi îngîndurată. În definitiv, căruia dintre noi i-ar fi cu putinţă să respecte în litera ei o principialitate, fără ca într-o măsură sau alta să nu devină, faţă de sine însuşi ca şi faţă de alţii, un Alceste?

Dosarul lui Alceste e departe de a se fi închis. Îl vom regăsi în dezbaterile raţionalismului iluminist, în anume postulări din concepţia *Sturm und Drang*, în prefigurările romantice, în romantismul byronian, în criticismul realist, în scepticismul unor dezabuzări moderne, şi în toate acestea nu ca o entitate abstractă, ci ca om adevărat, cu parametri vii şi sensibili.

Cu ce rost Molière îi opune lui Alceste pe Philinte? Acesta reprezintă prudenţa, măsura, echilibrul. S-ar spune că prin moderaţia lui devine însăşi raţiunea întrupată. Transpune în termeni de judecată obişnuită ideile filozofice ale lui Gassendi: nu un raţionalism cartezian de tip solemn, ci unul maleabil, capabil să întindă punţi în mişcarea timpului şi a lucrurilor; nu încercarea ambiţioasă de a îndrepta dintr-o dată lumea, ci virtutea aceea moderată şi răbdătoare, capabilă să înţeleagă natura umană, să-i facă credit, să stea de vorbă cu realităţile vieţii.

Ideea că prin Philinte vorbeşte Molière e valabilă doar în parte; poetul ştia prea bine, din propria lui experienţă de viaţă, că perfecta raţiune, în toate împrejurările existenţei, e un lucru imposibil de atins. Rostul lui Philinte printre personajele piesei era altul. O piesă de idei, fără acţiune, implica în mod necesar un personaj antipodic cu care personajul principal să poată dialoga.

12. Reveniri la comedia-farsă

Două luni după premiera *Mizantropului*, în ziua de 6 august 1666, Molière reprezintă *Le Médecin malgré lui* (Medicul fără voie), ca încă una din seria pieselor lui satirice îndreptate împotriva medicilor. Tema este luată dintr-un *fabliau* celebru,datînd din secolul al XIII-lea: *Le Vilain mire* (Ţăranul medic).

https://biblioteca-digitala.ro

O mai tratase și într-o farsă întitulată *Le Fagotier* (Tăietorul de vreascuri), al cărei text s-a pierdut.

Sganarelle, un pădurar beţiv, își bate regulat nevasta. Aceasta hotărăște să se răzbune. Între timp apar doi valeţi care caută un medic pentru Lucinde, fiica lui Géronte. Soţia pădurarului, Martine, îi convinge că bărbatul ei este medic priceput, dar că își ascunde ştiinţa și că pentru a și-o exercita trebuie ca mai întîi să fie bătut bine. Sganarelle, ca să scape de bătaie, admite că ar fi medic. E dus la Lucinde. Aceasta nu era mută, ci folosea o stratagemă pentru ca tatăl ei să se înduplece a-i da ca soţ pe Léandre. Lui Géronte, spre mirarea și admiraţia acestuia, Sganarelle îi dezvoltă tot felul de „teorii" medicale; pe de altă parte, conspiră cu cei doi îndrăgostiţi. Totul se sfîrșește cu bine. Léandre, care între timp devenise și moștenitorul unei averi însemnate, obţine mîna Lucindei. Sganarelle revine la casa lui. Martine, de acum înainte, îl va respecta mai mult; Sganarelle îi dovedise că poate deveni medic...

Comedia e remarcabilă prin verva și veselia ei scînteietoare. Să fie adevărat că Molière ar fi compus-o cu gîndul de a compensa printr-o piesă de succes eșecul pecuniar suferit de *Mizantropul?* Mai plauzibilă ar fi o explicaţie psihologică: poetului îi trebuia o evadare din mulţimea de frămîntări și impasuri sufletești care în ultimul timp ameninţau să-l copleșească.

Mélicerte, pe care autorul ei o denumește „comedie pastorală eroică", a fost scrisă pentru a figura în cadrul așa numitului *Ballet des Muses*, la serbările de curte de la Saint-Germain, în decembrie 1666. Din cele cinci acte cîte trebuia să cuprindă, Molière nu a avut timp să scrie decît două. Regele s-a declarat „satisfăcut" și cu atîta. Ulterior, Molière nu a mai găsit necesar s-o continue.

Myrtil și Mélicerte se iubesc. Dar Mélicerte e de sînge regal. Faptul că va trebui să ia în căsătorie un mare senior le întrerupe idila. În planul întregii pastorale era ca acest senior să fie însuși Myrtil. Subiectul nu este interesant; provenea din recuzita obișnuită a pastoralelor. În schimb, găsim în ea mari frumuseţi artistice; Molière ajunsese să mînuiască alexandrinul cu strălucire.

Serbările începute la Saint-Germain în decembrie 1666 s-au prelungit aproape pînă în primăvara anului următor. În cadrul lor, Molière va mai prezenta încă o comedie, de astă dată într-un act: *Le Sicilien, ou l'Amour peintre* (Sicilianul sau Amorul pictor). Intriga nu contează; e făcută din locuri comune: un stăpîn care se îndrăgostește de sclava lui, un alt îndrăgostit, o travestire, o răpire, complicaţii reieșite din gelozii sau orgolii rănite ș.a. Toate acestea nu erau decît pretexte pentru scenele de balet care urmau să încheie spectacolul. Dar ca și în piesa anterioară găsim aici momente de poezie adevărată. Întîlnim și o inovaţie prozodică. Hali, valetul personajului principal, se adresează muzicanţilor într-o proză ritmată, putînd să fie rostită prin scandare. Este o formă de tranziţie spre versul liber, pe care poetul îl va folosi curînd, chiar în piesa lui următoare.

Amphitryon, comedie în trei acte, a văzut lumina rampei în 1668. Molière nu mai apăruse în teatru cu o producţie nouă de aproape un an. În acest timp, din cauza cabalelor organizate împotriva lui, trecuse probabil prin grele alternări sufletești de nădejde și deznădejde. Piesa constituie o reluare liberă a comediei cu același nume a lui Plaut, la care trebuie să adăugăm și influenţe din *Les deux Sosies*, o comedie recentă a lui Rotrou. Subiectul este cel luat din mitologie. Jupiter, care s-a îndrăgostit de Alcmène, soţia generalului teban

https://biblioteca-digitala.ro

Amphitryon, în timp ce acesta se afla într-o expediție militară, îi împrumută chipul, și însoțit de Mercur, deghizat și el în valetul Sosie al generalului, coboară în casa femeii dorite. Acțiunea este condusă cu vivacitate, cu un amestec uluitor de fantezie și ironie, cu o alternare pitorească de scene burlești și serioase, cu pătrundere psihologică și cu portretizări sugestive. Găsim aici multe dintre cele mai spirituale și amuzante versuri din toată opera lui Molière. Versificația este nouă. Poetul folosește diferite măsuri și variază rima cu mai multă libertate. Fénelon va vorbi despre grația și facilitatea acestei inovații cu admirație.

Finalul este cel clasic. Jupiter îl consolează pe adevăratul Amphitryon cu cinismul celui care la adăpostul nemuririi se consideră infailibil:

Un bun cu mine împărțit
Nu poate să te necinstească.

E un lucru de laudă să fii rival cu căpetenia zeilor. Ce poate fi mai măgulitor pentru el ca soț decît faptul că însuși Jupiter a trebuit să-i împrumute chipul ca să obțină o favoare? Ce importanță mai poate avea restul, din moment ce „în inimă, ți le-a-nchinat tot ție"?[1]

În comedia lui Plaut, deși în plină aventură pămîntească, Jupiter își păstra încă o notă de maiestate divină. Molière, dimpotrivă, dă personajului alură comică; era o condiție necesară pentru ca subiectul licențios să poată căpăta acces în epocă.[2] Facem cunoștință și cu un personaj nou: Cléanthis, soția ridicolă a lui Sosie. În felul acesta, Molière obținea un cuplu ilariant de două ori util: pentru a-l opune celui format de Jupiter și Alcmène și pentru a îmbogăți prin el materia situațiilor comice.

S-a pretins pe alocuri că Molière ar fi scris această comedie pentru a măguli și a justifica în mod spiritual legătura dintre Ludovic al XIV-lea și doamna de Montespan. Critica respinge această opinie. E vorba de un subiect caracteristic pe lîngă care nici comedia modernă nu putea trece cu indiferență; dovadă, precedentul creat de Rotrou; afară de aceasta, la data cînd a fost scrisă comedia, legătura amintită era ținută în strict secret. Or, desigur, nu Molière era acela care să dorească a rupe acest consemn.

A urmat *George Dandin* (18 iulie 1668), comedie în trei acte, transpunere în formă mai amplă și mai artistică a unei farse din tinerețea autorului, *La Jalousie du barbouillé*.

Dandin este un țăran bogat. Urmărind să treacă pe o treaptă socială superioară, s-a căsătorit cu Angélique de Sotenville, fiica unor nobili sărăciți. Curînd va vedea adevărul: socrii săi au urmărit un interes, iar Angélique primește curtea lui Clitandre. De trei ori s-a aflat pe punctul de a avea în mînă proba materială a faptului; dar de fiecare dată Angélique va ști cum să iasă din încurcătură. Dandin, rușinat, bătut, va trebui ca în plus să ceară și iertare.

---

[1] Citatele sînt din traducerea de Victor Eftimiu și Petru Manoliu, în *Opere*, vol. III, E.S.P.L.A., Buc., 1956.

[2] Heinrich von Kleist, romanticul german, plecînd de la o traducere de exercițiu a piesei lui Molière, va izbuti ca pe canavaua acesteia, păstrîndu-i planul și înlănțuirea scenelor, să dea subiectului un înțeles mistic, susținut printr-o cazuistică psihologică deosebit de rafinată. Jupiter se prezintă Alcmenei nu numai sub figura lui Amphitryon, ci și ca o zeitate în spiritul gîndirii panteiste din epocă.

https://biblioteca-digitala.ro

Este o comedie pe cît de veselă în aparenţă, pe atît de amară în fond. J.-J. Rousseau are impresia că Molière a fost nedrept; consideră piesa de-a dreptul imorală. Dandin, într-adevăr, e prost; Angélique însă este rea, mincinoasă, cochetă, fără scrupule. De ce, prin urmare, să i se dea atîta satisfacţie? Se pot da explicaţii, dar fără ca asupra vreuneia să existe certitudine absolută. Lui Molière îi plăcea să păstreze o savoare crudă, *gauloise*, în poveştile cu ţărani şi cu aventurile lor într-o altă lume decît a lor. De asemenea, avea faţă de prostie un dispreţ suveran; indiferent unde şi în ce condiţii apărea, simţea îndemnul s-o sancţioneze. În sfîrşit, ne putem gîndi şi la criteriile lui ca om de teatru. Îl interesa ca publicul să rîdă. S-a spus că Molière nu era dintre autorii care să încerce ca în dosul rîsului să ascundă lacrimi; şi-a dat seama că o altă soluţie ar fi îndrumat farsa pe linia moralizării, ceea ce sub raportul succesului imediat de scenă i-ar fi dăunat.

13. Avarul

L'Avare, de la apariţie şi pînă în prezent, nu a încetat să fie reprezentată pe toate scenele lumii. Nici o altă comedie din tot repertoriul molieresc nu a exercitat o influenţă mai directă, mai energică şi mai sesizantă asupra spectatorilor. Premiera din ziua de 9 septembrie 1668 a fost întîmpinată în mod diferit. Boileau, de exemplu, a salutat-o cu satisfacţie; Racine a făcut rezerve.

Scriitorul s-a inspirat din două modele: *Aulularia* lui Plaut şi *Les Esprits*, o adaptare franceză de Larivey, după o comedie italiană a lui Lorenzino de' Medici.[1]

Euclion, eroul lui Plaut, era un om nevoiaş care, găsind întîmplător o ulcică plină cu galbeni, şi-a pierdut dintr-o dată mintea. În comedia lui Molière vom avea de-a face cu o acţiune mai amplă şi cu situaţii psihologice mai complexe. Harpagon este un burghez bogat, are familie, trăieşte într-o casă aspectuoasă, cu pretenţii, întreţine servitori şi atelaje, se preocupă ca în ochii lumii să treacă drept un senior. Dar personajul este meschin şi zgîrcit; totul în casa lui se va resimţi de această tară. Lărgind astfel cadrul, Molière va putea să înfăţişeze un tablou cuprinzător de viaţă, să studieze vicii, să pună în lumină sentimente, să ajungă a stabili caractere.

În casa lui Harpagon se petrec lucruri care îi răstoarnă cu totul planurile lui de avar şi de îndrăgostit senil. Pe măsură ce le va afla, toate i se par catastrofe; personajul se simte de-a dreptul înnebunit. Descoperă că fiul său Cléante, pe care voia să-l căsătorească cu o văduvă bogată, este îndrăgostit de Mariane, orfana săracă dar de bună condiţie cu care el însuşi doreşte să se însoare. Înainte de aceasta se mai ivise o altă situaţie neplăcută: cămătarul de la care fiul său încerca să obţină un împrumut pentru a-şi asigura mai multă independenţă să fie chiar el, Harpagon. Află că Valère, falsul intendent, era de fapt pretendentul la mîna fiicei sale Élise, căreia i-ar fi destinat ca soţ pe Anselme, un gentilom vîrstnic dar bogat. Constată pe deasupra că i-a dispărut şi o casetă cu zece mii de monede de aur pe care o ascunsese cu grijă în grădină.

[1] Antoine Adam aminteşte şi alte izvoare. Consideră că *L'Avare* este mai cu seamă de inspiraţie modernă, şi anume: *La Belle Plaideuse* de Boisrobert, *La Mère Coquette* de Donneau de Visé, *I Suppositi* de Ariosto precum şi o serie de *lazzi* în manieră italiană împrumutate din *commedia dell'arte*.

https://biblioteca-digitala.ro

Are loc și o discuție cu Anselme, în cursul căreia se va dezvălui că în realitate Valère și Mariane sînt copiii acestuia.

De fapt, caseta nu fusese furată; o subtilizase La Flèche, valetul lui Cléante, pentru a veni în ajutorul acestuia. Bucuros că va putea să reintre în posesia ei, Harpagon consimte la cele două căsătorii.

Ca semnificație generală, *Avarul* are tangențe cu *Tartuffe* și *Mizantropul*. Toate figurează printre marile comedii de caracter ale lumii. Manualele au consacrat formula: Harpagon încarnează avariția, Tartuffe, ipocrizia, Alceste, mizantropia. Ideea trebuie păstrată; e vorba de caracterizări care fac parte din perenitatea operei lui Molière. Afirmația lui Lanson: „Harpagon este avarul în sine" are în ea adevăr și pregnanță. E necesar totuși să privim lucrurile și dincolo de aceste criterii de școală. Molière, indiscutabil, era un moralist; însă nu mai puțin era și un observator pasionat al epocii sale, un contemporan în toată puterea cuvîntului.

Piesa are valențe multiple. Găsim în ea situații bufe și grotești — certuri cu servitori irespectuoși, gesturi de îndrăgostit senil, disperarea dementă a zgîrcitului cînd nu-și mai găsește comoara —, alături de un comic amar — tatăl, cămătar pe ascuns, aflînd în ce fel fiul său care căuta din disperare împrumuturi îi sconta moartea apropiată —, culminînd în momente dramatice — copii aduși în situația de a nu-și mai respecta părintele, sentimente frumoase și legitime împiedicate fără rost, minciuna și șiretlicul rămînînd singurele mijloace de apărare ș.a. Există totuși și semne de bună-cuviință și căldură umană, făgăduind ca în această casă unde deocamdată totul este răsturnat înseninarea ar putea să se reîntoarcă. Morala din comediile lui Molière nu e lăsată doar pe seama tiradelor și a *raisonneur*-ilor; ea rezultă mai vie și mai pregnantă din contextul situațiilor zugrăvite și din manifestarea personajelor puse în mișcare.

Polarizînd aceste numeroase aspecte, Harpagon o ilustrează pe mai multe planuri bine distincte. Personaj comic cînd ascultă flateriile naive ale lui Valère, cînd tratează cu intermediara Frossine, cînd crede că ar putea să cîștige dragostea Marianei, cînd cade ușor în propriile-i curse, el poate să pară chiar tragic atunci cînd nu convinge pe nimeni și nu reușește să dezarmeze pe cei obligați să-i stea împotrivă. Tot ce izbutește este să provoace amărăciuni, să urîțească totul în jurul lui, să pună în cumpănă sentimente familiale, într-un cuvînt, să dezumanizeze.

Între acești doi poli, Molière și-a păstrat echilibrul lui obișnuit; ne-a înfățișat un mare viciu omenesc, l-a urmărit pînă departe, ne-a dat satisfacția de a-l vedea pedepsit, nu împingînd lucrurile spre dramă, ci folosind mijloacele și pragurile de sus ale comediei.

14. Comedii-balet

Primirea îndoielnică făcută *Avarului* l-a amărît din nou pe Molière. Vor trece trei ani pînă ce va reveni în teatru cu o comedie în cinci acte. Între timp compusese mai mult pentru serbările de curte: o tragedie balet, *Les Amants magnifiques* (Îndrăgostiții magnifici), două comedii-balet, *Monsieur de Pourceaugnac* și *Le Bourgeois gentilhomme* (Burghezul gentilom), plus colaborarea cu Quinault și Corneille la opera *Psyché*.

https://biblioteca-digitala.ro

Subiectul din *Les Amants magnifiques* (februarie 1670) i-a fost sugerat poetului de către rege. Totul e artificial: o Grecie convenţională, prinţi şi prinţese de stil preţios, galanterii de salon, intrigi şi aventuri graţioase. Propriu-zis, episoadele nu erau decît pretexte şi intermedii pentru scenele de balet: un concert pe apă, o pantomimă, o pastorală ş.a.

În *Psyché*, contribuţia lui Molière e parţială: planul lucrării, versificarea prologului, actul întîi, scena întîi din actul al doilea şi actul al treilea. Autorii au urmat de aproape unele pasaje din *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, romanul lui La Fontaine apărut cu un an mai înainte. Reprezentarea de la Palais-Royal, în ziua de 24 iulie 1671, a necesitat patru luni de pregătire. Succesul a fost triumfal; dar el nu se datora textului propriu-zis, ci spectacolului în genere, cu muzică de Lulli, cu intermedii şi cu o largă folosire a maşinilor de scenă.

Monsieur de Pourceaugnac, jucată în 1669 la castelul din Chambord, poartă pe coperta primei ediţii indicaţia: *comedie-balet*. Şi de data aceasta, subiectul este neglijabil: Julie iubeşte pe Éraste, dar tatăl său insistă să devină soţia domnului de Pourceaugnac, un nobil din provincie. Interesează în schimb două personaje de tip picaresc; Nérine şi Sbrigani, care îl copleşesc pe Pourceaugnac cu laude şi măguliri, îi joacă feste şi în cele din urmă îl aduc la disperare, toate acestea pentru a-l determina să părăsească Parisul. În această comedie, Molière a colaborat de aproape cu Lulli.

Le Bourgeois gentilhomme (Burghezul gentilom) se numără printre cele mai fericite creaţii ale lui Molière. Şi această comedie-balet s-a născut tot dintr-o fantezie a regelui. A fost scrisă în colaborare cu Lulli. Intriga e cît se poate de simplă. Iniţial nu avea alt scop decît să conducă la marele balet turc care încheie spectacolul. Totuşi, în loc de un simplu pretext, a ieşit la iveală o capodoperă a genului. Este încă un moment în care inteligenţa şi arta lui Molière s-au dovedit suverane.

Domnul Jourdain, un burghez care s-a îmbogăţit făcînd comerţ cu postav, ţine să treacă în ochii lumii drept un om de spirit şi de calitate aleasă. Îşi angajează o seamă de profesori: de dans, de muzică, de scrimă, de filozofie. Curtează o marchiză, pe Dorimène, şi se lasă speculat de Dorante, un nobil dezafectat care trăieşte din expediente. Refuză să încuviinţeze căsătoria fiicei sale Lucile cu Cléante, un om de treabă, înzestrat, care o iubeşte sincer; visează să aibă ca ginere un mare senior. Covielle, valetul lui Cléante, va găsi în cele din urmă soluţia. Jourdain este adus în situaţia de a crede că a fost numit „*mamamouchi*“, adică nobil şi demnitar turc. Cléante îi este prezentat sub deghizare ca „fiul Marelui Turc“. Totul este aranjat pentru ca notarul să poată consfinţi două căsătorii: Lucile şi Cléante, Dorimène şi Dorante. Toţi sînt victorioşi; singur Jourdain, frate bun cu George Dandin, va rămîne dezamăgit. E drept că Molière nu ne spune dacă s-a şi vindecat.

Finalul, o farsă grotescă, contrastează cu restul piesei. E firesc ca spectatorul modern să-l întîmpine cu rezervă. În epocă, dimpotrivă, a plăcut. Mistificările de acest gen erau la modă şi s-au menţinut multă vreme, pînă în secolul al XVIII-lea. În special erau gustate în mediile rafinate şi preţioase, începînd cu societatea de la Hôtel de Rambouillet, unde nu arareori discuţiile literare alternau cu asemenea divertismente. De altminteri, subiectele cu turci şi cu exotism oriental începeau să fie frecvente; încă înainte de Molière le-au întrebuinţat în piesele lor autori ca Rotrou *(La Soeur)*,

https://biblioteca-digitala.ro

Boucher *(Champagne le Coiffeur)*, Montfleury *(L'École des jaloux, Le Mari sans femme)* ș.a.

Pe seama intențiilor lui Molière, contemporanii s-au amuzat să emită diferite ipoteze. Astfel, actul de „consecrație" a lui Jourdain putea să fie o ironie la adresa ritualului de învestire a episcopilor practicat la Notre-Dame-du-Mont-Carmel. Apăruseră nu de mult (1668) două manuale de limbă: *Les Véritables règles de l'ortographe français* de Voile și *Discours physique de la parole* de Cordemoy; se credea că lecția de fonetică din comedie cuprindea aluzii satirice la adresa acestei scrieri. S-a mai spus că pentru personajul său, Molière ar fi avut un model real, pălărierul Gandorin. Grimarest contestă această apropiere.[1]

Remarcăm o trăsătură: Molière nu-și compromite personajul pînă la a-l desființa sub povara unui ridicol iremediabil, ci îi lasă și posibilități de reabilitare. Jourdain, într-adevăr, în situațiile în care vrea să imite manierele alese și să pară un om de lume, este stîngaci, timid, preocupat mereu de a-și ascunde o slăbiciune, pradă unor complexe de inferioritate; dimpotrivă, cînd reintră în pielea lui de negustor, devine un om cu judecată, stăpîn pe sine, cu o vorbă potolită, transformînd într-o bună notă de familiaritate afectarea și ridicolul din celelalte împrejurări. Este latura prin care își salvează umanitatea.

15. Ultima perioadă de creație

Les Fourberies de Scapin (Vicleniile lui Scapin) se numără printre creațiile lui Molière cele mai populare. Aparent, seamănă cu multe dinaintea ei; se și deosebește însă prin vervă, prin virtuozitate dramatică și mai ales prin rîsul pe care îl propagă, un rîs vesel, sănătos, spontan, fără vreo undă de amărăciune ori de tristețe îngîndurată.

Comedia s-a jucat la Palais-Royal, în ziua de 24 mai 1671. Subiectul, în bună parte, era luat din *Phormio* de Terențiu. Ca mișcare și colorit general reedita maniera italiană. Molière nu urmărește aici să zugrăvească moravuri, să creeze tipuri, să apere o cauză sau alta. A scris comedia pare-se într-un moment sufletesc mai liniștit, cu simpla intenție de a răspîndi veselie și — dacă se poate spune așa — de a-și exercita cu voluptate virtuozitatea dramatică, întocmai cum Scapin, eroul lui, își practica abilitatea.

Boileau a judecat comedia cu asprime. Îl învinovățește pe Molière că „amestecă pe Terențiu cu Tabarin", rostindu-se sentențios: „în veșmîntul ridicol al lui Scapin nu recunosc pe autorul *Mizantropului*". Propriu-zis, nu avea dreptate; vorbea în el mai mult doctrinarul decît artistul.

Înspre sfîrșitul anului (decembrie 1671), Molière a dat la iveală o nouă comedie-balet: *La Comtesse d'Escarbagnas*. Trebuia să se încadreze într-un scenariu de balet în care apăreau Psyché, Venus și Grațiile; caracterul ei modern și pictura realistă a unor moravuri contemporane contrastau sensibil

[1] O ipoteză mai recentă pretinde că în persoana burghezului gentilom Molière ar fi satirizat îndeajuns de transparent, poate chiar cu autorizarea suveranului, pe marele Colbert, ministrul lui Ludovic al XIV-lea. Chestiunea este ridicată de Jean Marion în lucrarea sa *Le Bourgeois gentilhomme*, apărută în 1938. Antoine Adam consideră ipoteza ca demnă de atenție.

https://biblioteca-digitala.ro

cu nota artificioasă și convențională a scenariului coregrafic. Subiectul reia tema prețiozității și anticipează oarecum situații din *Les Femmes savantes*, comedie la care poetul lucra între timp.

Eroina are încă pretenții de tinerețe. Însă nu acestea o fac ridicolă, ci vanitatea de a se vedea înconjurată de admiratori și dorința de a ține în orașul ei de provincie salon deschis ca la Paris. E în genere puțin instruită; ființa ei e făcută din agitații sterile și sclifoseli. Are doi pretendenți: pe consilierul Tibaudier, de o galanterie pe cît de pedantă pe atît de searbădă, și pe Harpin, un om ursuz, util însă prin generozitățile lui materiale. La un moment dat, atenția contesei începe să fie atrasă de un tînăr viconte. Dar acesta nu făcea decît un joc pentru a putea să fie în preajma Juliei, de care era îndrăgostit. Au loc o seamă de peripeții, toate scoțînd în evidență frivolitatea sufletească a contesei. Înfrîntă în vanitatea ei, va trebui să naufragieze în căsătoria cu Tibaudier.

Comedia trăiește prin felul pitoresc, spiritual, cum zugrăvește un anumit mediu provincial.

În ziua de 11 martie 1672, pe scena de la Palais-Royal, s-a reprezentat comedia *Les Femmes savantes*, la care se știa că Molière lucrează de mai multă vreme. E o dată memorabilă. Ne aflăm în fața unei opere care rezumă în ea toate aspectele și valențele geniului lui Molière.

Comedia reia pe un plan major tema din *Les Précieuses ridicules*. Absorbit de obligațiile lui curente, mai cu seamă de elaborarea comediilor-balet pe care i le cerea curtea, Molière o lăsase în umbră; în realitate îl interesa profund, făcînd parte din modul lui constitutiv de gîndire.

E nevoie să reamintim cîteva trăsături din societatea vremii. Gustul pentru romane, pentru conversațiile de spirit, pentru jocurile de societate cu tinctură literară — trăsături care nu de mult dăduseră atîta strălucire primelor saloane — trecuse în umbră; acum, moda își propunea să dezbată probleme de gramatică și de filozofie, să transforme reuniunile de lume în mici academii ori asociații savante. „Prețioasele“ aspirau să fie „spirite alese“; urmașele lor, „femeile savante“, țintind mult mai departe, revendicau titluri de inteligență și cultură superioară și preconizau emancipări prezumțioase.

În reacția lui, Molière nu era singur, ci interpreta o opinie constituită, asupra căreia teatrul comic se oprise adesea. Cităm anume *Les Visionnaires* (1637) a lui Desmarets, apoi *La Comédie des Académistes* (1650) de St.-Évremond și în cele din urmă *L'Académie des femmes*, comedia lui Chappuzeau, reprezentată în 1661 la teatrul du Marais: aceasta aducea pe scenă un soț aiurit, un pedant pe punctul de a deveni stăpîn în casa acestuia, o soție „preocupată“ de chestiuni științifice și o reuniune de femei „învățate“, cea anunțată în titlul comediei.

Intriga seamănă cu cea din *Tartuffe;* așa cum în casa lui Orgon pătrunsese un intrus al devoțiunii, în casa lui Chrysale încearcă să se facă stăpîni intrușii ipocriți ai științei și ai poeziei, de fapt niște profitori sau vînători banali de zestre. Amănuntele acțiunii nu ne pot interesa prea mult; vom înțelege comedia, și îi vom surprinde semnificațiile, trecînd în revistă personajele.

Chrysale este un burghez înstărit, cumsecade, dar de o slăbiciune ridicolă în fața soției sale. Tremură de frica acesteia; este incapabil de a-și marca în

https://biblioteca-digitala.ro

casă autoritatea de cap al familiei; nu-și mărturisește faptul nici lui însuși. În discuția pe care o are cu Bélise, sora lui, îi destăinuie acesteia opiniile sale cu privire la instrucția feminină. Nu e necesar ca o femeie să învețe atîtea lucruri; rostul ei este să-și educe copiii, să îngrijească de gospodărie, să introducă în casă un spirit de economie și chibzuință. Și adaugă:

Nos pères sur ce point étaient gens bien sensés,
Qui disaient qu'une femme en sait toujours assez
Quand la capacité de son esprit se hausse
A connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse...[1]

Cu toate că pînă la urmă comicul mai gros al lui Chrysale va triumfa, el nu se ridică peste nivelul pe care l-am întîlnit la Gorgibus și Arnolphe. Cît despre semnificația piesei, e limpede că nu trebuie să confundăm vederile lui Chrysale furios cu acelea ale lui Molière.

Philaminte, soția lui, este autoritară și arogantă. În felul ei de a-și impune ființa există ceva masculin. Ține să pară pasionată de știință; a aflat cîte ceva din Descartes, din Gassendi, din stoicii și din epicurienii antici. Nu se gîndește să extragă din aceste cunoștințe înțelesuri limpezi, să le asimileze cu adevărat; e de ajuns să simtă că-și poate exercita prin ele autoritatea. Socotind că trebuie să se ocupe numai de metafizică, de știință și de literatură, neglijează treburile casei; cu cît ascultă mai încîntată măgulirile lui Trissotin, cu atît își disprețuiește mai mult soțul. Totuși, în tenacitatea ei sufletească transpare și o anume înțelepciune. Cînd află vestea pusă la cale de Ariste că ar fi pierdut întreaga avere, nu se descumpănește, ci exclamă cu fermitate: „Și pierzînd totul, îți rămîi ție însuți..."

În corul condus de Philaminte întîlnim încă două figuri feminine. Una este Bélise, o fată bătrînă, romanțioasă, înnebunită de romanele pe care le-a citit, convinsă că toți bărbații o adoră. A doua este Armande, cealaltă fiică a casei. E stăpînită de invidie și porniri meschine, ignorîndu-și ființa proprie în ceea ce are mai profund în ea. Îl iubește pe Clitandre; dar cu ostentația ei pedantă pretinde că ideea căsătoriei îi repugnă, vocația ei fiind să trăiască în sfera ideilor pure. Se îmbată de acest orgoliu într-un chip care îi falsifică tot sufletul, producîndu-i în mod absurd nefericiri și intoxicații morale.

Trissotin, „*bel esprit*", și Vadius, „*savant*", sînt doi pedanți, ridicoli deopotrivă prin afectarea lor excesivă, cu pretenție de inteligență, eleganță și rafinament. Cel dintîi e și cavaler de industrie; o curtează pe Philaminte, cu gîndul ca astfel să ajungă la mîna și zestrea Henriettei.

Există și o tabără opusă, a celor cu picioarele pe pămînt, înțelegînd să respecte și să se conducă după adevărul natural al lucrurilor: Henriette care privește viața cu franchețe, cu simplitate înțeleaptă, visînd să aibă lîngă ea un om adevărat, să întemeieze împreună un cămin, să-și crească în liniște copiii, și Clitandre, un tînăr serios, părînd a fi omul făcut să răspundă acestui ideal.

Acestea sînt opiniile tradiționale; există însă și interpretări contrarii. În ființa Henriettei nu e numai bunătate, ci și maliție; s-ar putea ca umilința și modestia pe care le afișează să nu fie în totul sincere, și ca în crezul ei de viață pe care îl exprimă cu atîta mulțumire să se strecoare și semne de

[1] Părinții noștri judecau bine / Cînd spuneau că o femeie știe cît trebuie, / Dacă poate cu mintea ei / Să deosebească haina de pantaloni... (Act. I, sc. 7).

https://biblioteca-digitala.ro

suficienţă. Dacă ne pare atît de izbutită, nu e cumva pentru că o judecăm în contrast cu Armande, cu defectele ei cît se poate de evidente? Cît despre Clitandre, poate că pe alocuri facem prea mare caz de înţelepciunea lui; oricum, pentru cei douăzeci de ani ai lui vorbeşte destul de tare şi prezumţios. Încheindu-şi aceste reflecţii, Antoine Adam se întreabă în ce măsură aceste personaje corespund intenţiilor artistice ale lui Molière, care poate s-a înşelat socotind că această operă scrisă pe îndelete îi va aduce mai multă glorie decît piesele pe care le-a compus în febră, sub presiunea unei împrejurări sau alta.[1]

În calitate de orator al trupei, Molière ţinea să-şi încredinţeze spectatorii că în piesa lui nu s-a referit la personalităţi anumite. Totuşi, contemporanilor nu le-a fost greu ca în Trissotin să recunoască pe abatele Cotin, adversarul lui Boileau şi unul din procurori în chestiunea *Tartuffe*, iar în Vadius pe Ménage, om de litere vanitos şi aplecat spre exagerările preţiozităţii.

Dar aceasta rămîne o latură secundară. In comedia lui Molière există semnificaţii care ţintesc mai departe, punînd în discuţie deformările sufleteşti şi morale pe care le poate produce semicultura literară sau ştiinţifică, pericolele pedanteriei şi ale afectării livreşti care pot falsifica adevăruri ale naturii, ale vieţii şi ale societăţii.

Ultima comedie a lui Molière, *Le Malade imaginaire* (Bolnavul închipuit), se numără printre capodopere. Premiera a avut loc în ziua de 10 februarie 1673, la Palais-Royal. Un conflict cu Lulli împiedicase ca reprezentaţia să se dea la Versailles, cum se prevăzuse.

Argan — frate bun cu Orgon, cu Harpagon, cu Jourdain — e deformat sufleteşte de ideea fixă a bolilor lui închipuite. Insistă s-o căsătorească pe Angélique cu prostănacul şi închipuitul Thomas Diafoirus, doar pentru că e fiul medicului său şi pentru că s-ar putea să devină şi el medic. Peripeţii, intrigi, imposturi, travestiri, puneri la cale; o schemă deci, la capătul căreia minciuna va fi descoperită şi tinerii care se iubesc vor putea să se căsătorească.

Piesa scînteiază de umor, de vervă, de satiră condusă cu ascuţime şi îndrăzneală. Toate personajele au în ele adevăr şi expresie. Argan e omul cel mai sănătos din lume; devine totuşi bolnav prin starea lui ipohondrică şi panica pe care aceasta i-o întreţine permanent în suflet. Pare meschin, rău, egoist, cerînd tuturor să fie în jurul său şi să se supună toanelor lui de bolnav închipuit; transpare însă şi o suferinţă morală cînd se încrede atît de uşor în mîngîierile mincinoase ale Bélinei, sau se lasă convins de iniţiativa Toinettei, pentru că acestea i-ar împlini o anume nevoie de afecţiune, copilărească şi stîngace în fondul ei, dar nu mai puţin reală şi umană. Angélique, în anume privinţe, pare superioară Henriettei; în felul cum se îndrăgosteşte, sentimentul răsare cu toată graţia, naivitatea şi mirarea incipienţei. Tînăra fată îşi apără dragostea cu instinct sigur, opunînd intrigilor meşteşugite ale Bélinei prospeţimea şi adevărul intuiţiei feminine. Onestitatea ei ne vorbeşte din primul moment; dar nu prin declaraţii virtuoase, ci prin mişcarea graţioasă şi neprefăcută a tinereţii.

[1] *Histoire de la Littérature française au XVII-e siècle*, vol. III.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi aceasta este una din piesele lui Molière care au trezit în epocă proteste şi discuţii. Niciodată critica îndreptată de Molière împotriva şarlataneriei medicilor nu purtase în ea atîta sarcasm şi nu păruse atît de necruţătoare. Există o explicaţie de ordin subiectiv: Molière scrisese această piesă cu o veselie în fond tristă, era stors de boală, îşi presimţea sfîrşitul apropiat, încercînd un sentiment de răzbunare împotriva medicinei neputincioase. Dincolo de aceasta însă lua atitudine într-o polemică deschisă între aristotelism şi cartezianism, cu ecouri uneori stridente în medicina vremii. Sceptic, Molière adoptase în întregime punctul de vedere al lui Montaigne: să lăsăm lucrurile a-şi urma cursul lor firesc, natura avînd adîncimi şi mistere pe care mintea umană este încă departe de a fi început să le pătrundă.

16. Personajul comic

Meseria lui Molière era aceea de a procura rîsul şi de a-l propaga prin mijlocirea scenei pînă departe, pe cît cu putinţă în toate cutele inimii omeneşti şi în toate straturile societăţii. Dacă a reuşit, e pentru că în comicul său prelucra ceea ce în primul rînd îi oferea viaţa. În mulţimea de fapte ale acesteia nu venea cu discriminări sau ierarhizări factice; dimpotrivă, înţelegea să cuprindă totul şi, eventual, să arunce punţi între extreme.

Molière a practicat multe procedee comice; am putea spune, pe toate. Urcă de la comicul bufon de farsă pînă la comicul filozofic de dramă, acordînd tuturor nuanţelor egală consideraţie şi asigurînd treceri de la o formă la alta prin mijloace simple şi naturale. Le imprimă deopotrivă linia meşteşugului său ca om de teatru, cît şi pe aceea a naturii lui sensibile şi gînditoare. În gama sa de procedee se întrepătrund sau alternează comicul de cuvinte, de gesturi, de contraste, de situaţii, de moravuri, de caracter; se succed şi se întretaie repetiţii, întîrzieri, deghizări, grimase, tumbe, calambururi, rostiri stereotipe, *quiproquo*-uri, aparteuri, discursuri rostite în faţa unui personaj mut, vorbiri dialectale, dialoguri cu spectatorii ş.a. A împrumutat de la mulţi: de la italieni, de la spanioli, de la farsorii de bîlci. A recurs la ajutorul cîntecului şi al dansului. Introducea prologuri cu scopul de a crea impresia comică încă de la primele accente ale reprezentaţiei. Nu se ferea să sacrifice verosimilitatea unor situaţii, dacă prin aceasta putea să obţină efecte comice ori să sporească în sală atmosfera generală de bună dispoziţie. Ştia în ce măsură succesul comic nu depinde numai de text şi de subiectul acţiunii, ci şi de mulţi alţi factori, între care stilul reprezentaţiei şi punerea în scenă. În prefeţele sale, Molière a ţinut întotdeauna să precizeze că scrie pentru teatru, nu pentru lectură. Înţelegea să comunice cu publicul în mod strîns, permanent, stabilind cu acesta o adevărată complicitate. De aici revenirea frecventă a unor personaje care puteau să placă oricînd spectatorilor de comedie: soţi încornoraţi, bătrîni zgîrciţi, bolnavi ipohondrici, tineri timizi, servitori îndrăzneţi, maniaci, îndrăgostiţi ridicoli, înfumuraţi, paraziţi ş.a. De aici, de asemenea, puneri în cauză a unor situaţii sau a unor personaje din domeniul social, cărora marele public era bucuros să le aplice sancţiuni prin rîs: nobili rataţi, burghezi cu veleităţi nobilitare, negustori îmbogăţiţi, intermediari, stîlpi de saloane.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate acestea sînt elemente de ordin exterior, descriptiv, rezumîndu-se la imagini contemporane. Comicul lui Molière însă trece de bariera acestora; în zona superioară unde va ajunge, dobîndește universalitate. Faptul cuprinde în el întinse aspecte și motivări psihologice.

Personajul comic, așa cum l-a văzut și ni l-a înfățișat Molière, trăiește departe de realitate, într-o lume a lui, aproape himerică. Nu-și dă seama în ce fel și în ce măsură se desparte de semenii săi. Chiar cînd viața îl dezminte, punîndu-i în față dovada palpabilă a rătăcirilor lui, nu se gîndește să tragă concluzii. Se supune faptului împlinit, pentru că la aceasta îl constrîng material nevoile momentului; sufletește, continuă să fie cel care a fost. Nimic nu ne dă vreo asigurare că în viitor va fi altul. În inconștiența lui există și tot atîta încăpățînare. E ridicol tocmai prin această neputință de a evolua, de a înțelege datele și lecțiile realității. Pare inferior tuturor; spectatorii rîd, întrucît fiecare i se socotește superior.

Aducînd lucrurile la acest nivel, Molière nu mai este obligat să recurgă la mijloace de meșteșug. Personajele vorbesc ele însele; ridicolul pe care îl ascund țîșnește liber; situația comică se creează ca de la sine. Acest ridicol devine evident pentru oricine; apare chiar și în situații dintre cele mai obișnuite. Un singur cuvînt, o singură expresie izbutesc să ne definească dintr-o dată tot caracterul personajului. „Bietul om": iată, în forma ei cea mai expresivă, toată credulitatea lui Orgon; „fără zestre" e leitmotivul care ne dă în mînă gîndirea de avar a lui Harpagon; „ai vrut-o, tu George Dandin" rezumă toată prostia personajului, cu puțina înțelepciune care i-a mai rămas; ș.a.m.d. Nu sînt cuvinte de spirit: luate în sine, par anodine; sînt mai mult niște exclamații decît judecăți propriu-zise; dar raportate la personaje, le exprimă pe acestea în mod direct, cu reacția lor cea mai spontană, în momentele de explozie ale situațiilor caracteristice.

Avem de-a face cu un comic uman. Aparența, într-adevăr, este adeseori de exagerare turbulentă a situațiilor; fondul însă închidea în el reflecții și aplecări melancolice. Reieșea dintr-un suflet îngîndurat pe care viața l-a pus necruțător la încercare. Lăsăm la o parte suferințele intime ale poetului, drama sa conjugală, neplăcerile și răspunderile profesionale, atacurile contemporanilor, adversitățile cărora trebuia să le facă față, luptele pe care a trebuit să le dea. Mai presus de acestea, tristețea lui Molière provenea din constatările lui ca observator și analist al oamenilor. La acestea trebuie să adăugăm încă o neliniște, aceea pe care ca artist i-o întreținea aspirația lui la perfecțiune.

Totul în comicul lui Molière e adevărat. Acest comic nu inventează; scoate la iveală trăsături care în anumite condiții ar putea să fie ale multora. E vorba de trăsături care stau în natura noastră omenească: în felul nostru de a gîndi, de a vorbi, de a ne purta în societate, de a înțelege fericirea și rostul vieții, de a ne marca ființa în raporturile cu alții sau în sentimentul de sine. Ne exprimă judecata, infirmitățile sufletești și intelectuale, erorile, pasiunile. În orice fapt omenesc, dincolo de un anume punct al ordinii naturale și al măsurii, poate începe ridicolul. Molière intuiește cu justețe acest punct. Însăși virtutea poate fi victimă, dacă îi ignorează legea. Dovadă, Alceste: eroul are defectele calităților sale; îl face ridicol, printre altele, și prezumția sa că nu ar putea să devină vreodată.

https://biblioteca-digitala.ro

Molière nu-şi cruţă personajele. Duce studiul şi zugrăvirea de caractere pînă la capăt. Ne dă avertizări hotărîte, perseverînd în analiza unor fapte pînă la proporţiile lor tragice. Există situaţii în *Tartuffe*, în *Dom Juan*, în *Avarul* sau în *George Dandin* care ar putea să ne lase în cugete un dezgust amar de fiinţa umană. Dar nu aceasta este intenţia poetului. Cînd simte că lecţia s-a produs, intervine cu un moment comic, de natură să alunge din suflete sentimentul sumbru. De fiecare dată — am putea spune — inventează ceva inedit; o apariţie neaşteptată, un *intermezzo* coregrafic sau muzical, o replică spirituală, o diversiune veselă, o reflecţie optimistă, o întorsătură favorabilă de evenimente, în sfîrşit, ceva din care să ţîşnească un accent de încredere, o lumină. Totul e ca spectatorul să nu rămînă cu impresia că omul din el a fost contrariat şi umilit. Oricînd în fiinţa umană rămîne ceva prin care sufletul se poate salva. Tristeţea din comicul lui Molière ne dezvăluie umanitatea acestuia.

17. Moralistul

Molière nu a practicat un sistem filozofic anumit. Gîndirea lui, cu multe elemente eclectice în ea, este de fapt gîndirea unui moralist. Simţea umanitatea ca pe o realitate vie; îi aparţinea cu toate fibrele sale; înţelegea s-o slujească; socotea de datoria lui să vină în ajutorul oamenilor, contribuind cu ceva la fericirea la care aceştia au dreptul. Într-adevăr, a denunţat rele din societate şi din manifestarea oamenilor; a făcut-o cu intenţia de a contribui astfel la îndreptarea moravurilor. Nu mergea pînă la a propune reforma societăţii. Considera totuşi că în cuprinsul acesteia există imposturi morale şi intelectuale care trebuie denunţate cu hotărîre. Snobismul, pedanteria, adorările convenţionale, nesinceritatea, înfumurarea savantă, mistificările, toate acestea pot să dăuneze adînc, indiferent în ce direcţie s-ar manifesta: în ştiinţă, în artă, în literatură, în viaţa de lume, în viaţa de familie, în starea comună de spirit a societăţii. Molière, credincios unei tradiţii umaniste, păstra convingerea că poetul trebuie să urce pe anume socluri, cu misiunea ca de pe înălţimea acestora să spună adevăruri, să lumineze orizonturi, să edifice cugete.

Molière a militat, dar nu în spirit de pledoarie, folosind scena de teatru ca tribună pentru părerile lui personale sau pentru tezele unei doctrine anumite, ci ca mijloc prin care putea să înfăţişeze viaţa şi umanitatea. Doar cîteodată prin gura personajelor s-a rostit poetul însuşi; în această privinţă, Alceste constituie aproape o excepţie; şi oricum e o greşeală să credem că Molière ar fi compus personajul *raisonneur*-ului pentru a se folosi de el ca purtător de cuvînt. Adevărul e că prin personajele lui Molière vorbesc ele însele, nu altele; identitatea lor este — am putea spune — trăsătura lor cea mai de seamă. Fiecare, în fresca înfăţişată, va veni cu lotul său aparte de trăiri şi experienţe. Molière, într-adevăr, ne-a comunicat viziunea sa despre lume; dar făcînd aceasta, nu-şi constrîngea personajele, nu le răpea ceva din libertatea lor de mişcare sau din fiinţa lor proprie, ci stabilea un climat uman, cu repere şi valori în care manifestarea acestor personaje putea să capete cu atît mai mult relief şi autenticitate.

https://biblioteca-digitala.ro

Molière crede în drepturile naturii şi ale instinctului. În fondul lor, acestea sînt bune. A le nesocoti înseamnă o trufie, o vanitate, în ultimă analiză o formă de ignoranţă. Oricum, faptul se va răzbuna; dacă nu cu altceva, cu alunecarea în ridicol. Cine ar consimţi anume să devină burlesc ca Jourdain, credul ca Orgon, absurd ca Harpagon, pus sub tutelă alături de Chrysale, închipuit ca Trissotin, autoritar ca Bélise? Nu iartă pe acelea care minimalizau instituţia căsătoriei sau vedeau în maternitate o funcţiune inferioară. A protestat împotriva devoţiunii bigote, în măsura în care aceasta se socotea autorizată să intervină în raporturile de familie tulburîndu-le ordinea firească. A privit cu necruţare ideea de a face din căsătorie o sursă de aranjamente lucrative, de satisfacţii libidinoase, de convenţii sau de exaltări senile, toate acestea ca sfidări ale legilor naturale. Nimic nu i se părea mai absurd decît a cere unor fete tinere ca prin resemnare să accepte soţi bătrîni şi maniaci. Considera instrucţia feminină drept o necesitate. Ignoranţa în care Arnolphe socotea că o poate ţine pe Agnès i se părea o crimă morală; nu e însă mai puţin adevărat că iniţierea în ştiinţă, în artă, în filozofie şi în literatură trebuie să meargă paralel cu păstrarea ideii de cămin. Molière se îndreaptă cu toată simpatia spre tinerele lui perechi de îndrăgostiţi, înţelegînd să le apere sentimentul legitim şi chiar să-l sărbătorească. Glasul inimii trebuie ascultat. E moral ca tinerii să găsească în căsătorie un domeniu în care toate virtuţile şi armoniile din fiinţa lor să se poată dezvolta cu frumuseţe naturală şi demnitate omenească. Poate nici un alt autor ca Molière nu a sprijinit cu mai multă înţelegere şi mărinimie dreptul la fericire şi la realizare al iubirii tinere.

Respectul naturii, în concepţia lui Molière, se lega de un respect egal al raţiunii. Acesta ne indică măsură, echilibru, moderaţie, simţul soluţiei de mijloc. Nu trebuie să abdicăm, refugiindu-ne în repaus; dar în mişcarea pe care trebuie s-o întreţinem continuu să nu procedăm cu nelinişte, cu precipitare, cu nerăbdare vanitoasă. Natura din noi deţine întotdeauna în ea principii în stare să restabilească ordinea, în eventualitatea că o împrejurare sau alta ne-ar împinge în dezordine. S-ar putea ca remediile, cînd le-am cere cu crispare efecte peste puterile lor, să fie mai rele decît maladia însăşi. Tot ce duce la strivirea sentimentelor naturale ne poate face odioşi ca oameni, periculoşi pentru cei din preajma noastră ca şi pentru întreaga societate, factori de urîţenie morală şi de dezumanizare.

Cu privire la atitudinea poetului faţă de doctrina creştină s-au emis ipoteze diferite. Unele din acestea, proclamîndu-l ateu, îi găsesc asemănări cu Diderot şi aproape că îl înscriu printre precursorii iluminişti. Ştim că Molière era excomunicat de Biserică; încrederea sa în drepturile şi adevărurile vieţii libere, sănătoase, venea în dezacord evident cu ideea damnaţiunii ancestrale şi a corupţiei profunde din natura omenească. Scrisese *Tartuffe* şi *Dom Juan*, propriu-zis nu punînd în cauză principii sau dogme religioase, dar oricum manifestînd rezerve faţă de morala profesată de Biserică. Totuşi, nu e cazul să-i atribuim în această privinţă judecăţi radicale. Nu admitea ca preotul să devină un director de conştiinţă, să-şi impună autoritatea în chestiunile intime ale familiei, să se erijeze în cenzor al vieţii personale; presupunem însă că nu i-ar fi refuzat calitatea de prieten sufletesc, de sfătuitor al oamenilor, de consolator al acestora în momentele lor de restrişte.

https://biblioteca-digitala.ro

Molière, într-adevăr, a îndreptat atacuri repetate împotriva medicinei oficiale și împotriva pretențiilor savante. Nu înseamnă însă că se opunea progresului și civilizației. Medicii, savanții și pedagogii pe care i-a fixat în raza lui satirică erau ori impostori, ori naivi diformați sufletește de anume manifestări la modă, ori pedanți de diferite grade, victime intelectuale și ale lor înșile, și ale unei părți din mentalitatea vremii.

Molière a fost acuzat de dogmatici că ar fi îndemnat la cultul pasiunii, proclamînd dreptatea acesteia și datoria de a i se supune. E o interpretare pătimașă, vindicativă. Dacă poetul a subliniat cu atîta căldură drepturile sentimentelor naturale, e pentru că ura artificiul, convențiile, constrîngerea de un fel sau altul. Era un epicurean; dar nu în sens libertin, cum s-a afirmat adesea de la jansenești și pînă la critica burgheză din secolul al XIX-lea, ci într-unul umanist. Prețuia lumea, societatea, viața socială. Dacă omul s-a putut dezvolta spiritualmente, ajungînd la moduri de gîndire și la sentimene sensibile, e pentru că a trăit printre oameni. Înainte de orice criterii capabile să ducă la constituirea și desăvîrșirea existenței noastre morale, Molière se gîndea la acelea pe care le putem învăța la școala lumii.

S-ar spune că în lumina acestor puncte de vedere ne-ar apărea doar un Molière filozof practic, nu și un Molière poet al gîndirii, muncit în consecință de o neliniște, de o aspirație mai visătoare. Dacă e adevărat că în Alceste poetul nu a zugrăvit numai un personaj dinafară, ci s-a cuprins și pe sine, impresia amintită se alungă. Alceste e contrariat în așteptările sale; totuși nu încetează de a nădăjdui mai departe. Cu cît aspiră la mai multă înălțime, cu atîta îl înconjoară o mai stăruitoare mediocritate. Molière nu ne ascunde că personajul său cerea vieții și oamenilor ceva imposibil. De ce atunci nu l-a stigmatizat ireductibil ca pe alte personaje cu arma satirei sale, ci a lăsat ca asupra lui să poată pluti și surîsul ironic, și îngîndurarea meditativă, și lacrima de durere?

Molière, în epilogurile sale, a ținut să răsplătească tinerețea, iubirea sinceră, virtutea. În ce privește viciile, atitudinea lui era alta. Nu ne dă nici o asigurare că titularii lor ar fi învățat ceva din situațiile prin care au trecut și în sufletele lor s-ar fi produs vreo conversiune. Harpagon, Arnolphe, Tartuffe, Jourdain, Dandin — ca să nu amintim decît pe aceștia — vor rămîne și mai departe ceea ce au fost întotdeauna. Puși în fața unor împrejurări inevitabile, vor trebui să le accepte; în inimile lor însă, ne îndoim că s-a schimbat ceva. Harpagon acceptă căsătoriile copiilor, dar nu pentru că ar fi recunoscut în aceasta o dreptate umană, ci pentru că astfel putea să reintre în stăpînirea averii; Arnolphe se înclină la nevoie în fața faptului împlinit, dar fără să admită că a greșit; Jourdain consimte la căsătoria fiicei sale doar din convingerea că viitorul său ginere e fiul Marelui Turc; ș.a.m.d. E oare Molière un sceptic, un pesimist, un obosit de oameni și de viață? Nu putem spune aceasta. Stăruie totuși în ideea că răul e durabil. Natura umană are maleabilități, dar și rezistențe. Sîntem mai legați de scăderile noastre decît de virtuțile spre care am putea să aspirăm. Perfecțiunea e posibilă, dar nu dintr-o dată, nu ușor, nu cu evenimente sau procedee din afară, ci cu transformări încete, pornind din adîncimile conștiinței. Corneille urca pe scenă eroi, convins că demonstrația lor patetică va fi urmată imediat de edificări corespunzătoare în cugetele spectatorilor; Moli-

https://biblioteca-digitala.ro

ère, cu simțul său mai realist, aduce pe scenă doar oameni. Moralismul lui nu predică; arată și avertizează. Prin funcțiunea de teatru s-a străduit să reprezinte viața.

18. Stilul dramatic

Stilul lui Molière îi confirmă și îi întregește opera.

Puriștii, exegeții, gramaticienii și diferiți doctrinari i-au adus obiecții. Unele din acestea poartă semnături mari: La Bruyère, Fénelon, în parte chiar și Boileau. Îl învinovățeau că scrie în grabă, sub febra unei vieți agitate, trecînd peste condițiile de răbdare, de meticulozitate și de finețe pe care arta condeiului le presupune întotdeauna. Ne sînt semnalate, cu aceeași notă critică, încă multe alte trăsături: expresii incorecte, galimatii, simplificări excesive, rostiri de jargon, abateri de la reguli, amestecuri arbitrare de versuri cu proză, termeni vulgari, inegalități de ținută.

Încă nu acesta este unghiul sub care în cazul de față trebuie să privim lucrurile. Molière a scris pentru teatru; mai precis: nu pentru cititorul izolat, putînd să deguste textul în liniște și pe îndelete, ci pentru publicul febril, cu stările lui emotive și reacțiile lui spontane. Era firesc deci ca și în conformarea stilului să procedeze cu aceleași criterii ca în constituirea personajelor. Pentru ca pe scenă aceste personaje să poată fi autentice, trebuie ca autorul să se retragă în dosul lor. În comedie, această lege e mai directă decît în oricare altă formă dramatică. Molière, cu intuiția lui de artist, a înțeles bine faptul. Personajele vorbesc în limba lor: fiecare în raport cu firea, cu vîrsta, cu meseria, cu condiția lui sufletească și socială, cu situația din mersul acțiunii în care e pus. Célimène și Éliante folosesc o limbă rafinată, cu eleganță și finețe salonardă; Trissotin și Vadius se cufundă în formule pretențioase, încărcate de grațiozități pedante; soția lui Jourdain izbucnește împotriva acestuia cu bun-simț în cuvinte simple, directe, purtînd în ele o energie gospodărească de trezire la realitate; Tartuffe își ascunde ipocrizia în dulcegării mistice; *raisonneur*-ii întrebuințează un limbaj sobru, măsurat, limpede, demn, ca și geometria liniei de mijloc pentru care pledează; apostrofele pe care Dom Louis le face fiului său Dom Juan sînt rostite în perioade capabile să le imprime putere și înțelesuri sentențioase de chemare la ordine; valeții, în limbajul lor pitoresc și antrenant, își îngăduie tot felul de libertăți, unele ținînd de firea lor vulgară, altele făcînd parte din abilitățile meșteșugului.

În totul, acest amestec viu și colorat, cu salturi repezi de la un gen la altul, cu alternări de forme populare și forme culte, cu fraze concepute mai mult pentru a fi vorbite, cu verva lui interioară și exterioară, creează o impresie puternică de mișcare. Fenomenul comic se instituie în plin, trăiește, scînteiază în toate direcțiile, umple scena, se propagă în sală, produce contagiune. În această atmosferă, impuritățile se topesc, dispar într-o viață de ansamblu; cuvintele, expresiile, metaforele intră într-un circuit general a cărui rațiune de a fi este efectul dramatic. Multe din versurile poetului, din expresiile personajelor, din sentințele acestora, din cuvintele de spirit, din caracterizările date unor situații au intrat în vorbirea comună, au căpătat

https://biblioteca-digitala.ro

circulaţie de proverbe, au devenit măsuri universale de judecată, s-au transformat în valori curente de vorbire spirituală.

Stilul lui Molière trebuie situat şi înţeles în mişcarea generală a procesului comic, nu analizat scolastic, cu criterii sistematice ori academice. Este — cum s-a spus adesea — stilul prin excelenţă al comediei.

19. Privire finală

Opera dramatică a lui Molière rămîne un capitol deschis.

În epoca sa, această operă a fost ţintă de atacuri; îndată după moartea poetului, acestea au încetat. Deducem că erau îndreptate mai mult împotriva omului decît împotriva scrierilor sale. Păşirea acestora în posteritate s-a făcut de la sine. Niciodată Molière nu a încetat de a fi actual. De la început, comediile sale au fost preluate în marea literatură a lumii. Toate secolele care au urmat au ţinut să-şi spună asupra lor cuvîntul. Faptul s-a produs nu într-un cor de admiraţie monocordă, ci prin dezbateri şi interpretări corespunzătoare.

Secolul al XVIII-lea, prin pana lui Voltaire, i-a recunoscut lui Molière meritul de a fi scos comedia din haos, dîndu-i un statut artistic şi moral; era pe planul creaţiei comice o realizare ca aceea obţinută de Corneille pentru tragedie. Acelaşi secol însă şi-a pus şi întrebarea dacă adesea poetul nu a sacrificat rîsul propriu-zis, pentru ca în schimb să se dedice unor forme de eleganţă şi de rafinament manierizat din viaţa de lume a timpului său.

În secolul al XIX-lea, universalitatea operei era fapt pe deplin constituit. În 1825, Goethe declara cu însufleţire: „Molière este atît de mare, încît de cîte ori îl recitesc încerc o nouă uimire". Stendhal, cu o notă oarecum reticentă, considera că Molière a pus atîta satiră în comediile sale, încît e greu ca rîsul din ele să mai poată fi un rîs vesel. Balzac regretă că oamenii nu au destulă putere intrinsecă de a-şi recunoaşte viciile sau erorile, ruşinîndu-se de ele şi încercînd să şi le corecteze; dacă aceasta ar fi cu putinţă — încheie marele romancier — ar putea să găsească în morala lui Molière, acest „legislator sublim", temeiuri adevărate pentru constituirea unei societăţi perfecte. Paginile pe care i le-a dedicat Sainte-Beuve răsună ca un imn; criticul declară că îl „iubeşte cu sinceritate, din toată inima". Opera acestuia îi apare ca o garanţie împotriva multora din viciile posibile ale spiritului; ne previne împotriva ipocriziei, a fanatismului, a intoleranţei; dezvăluie răutatea, spiritul sectar şi ura ce se pot adăposti în dosul unor măşti puritane; se întreabă dacă trebuie să admire această umanitate, gata să se sfîşie singură şi gata să se idolatrizeze, dispusă adesea să uite „din ce materie e făcută"; ne dă satisfacţia de a-l vedea amendînd formele afectate şi artificiale ale expresiei; şi conchide: „...a iubi pe Molière înseamnă a te feri şi de falsele sclipiri ale spiritului, şi de ştiinţa pedantă; înseamnă a iubi sănătatea şi justeţea minţii, la alţii şi la tine însuţi".

Dar secolul al XIX-lea a întreţinut asupra lui Molière şi o greşeală de optică, privindu-i opera prea mult prin prisma unor judecăţi şi clasificări de şcoală. Autorul — dacă putem spune aşa — a fost sechestrat de şcoli, de universităţi, de catedre, de manuale, de tratate, de teze de doctorat.

https://biblioteca-digitala.ro

De aici, ierarhia aceea perpetuată în toate manualele, devenită oarecum schemă de învățare mecanică: farse, comedii-balet, comedii de moravuri, comedii de caracter; de asemenea, tendința de a se minimaliza cele dintîi în favoarea celor din urmă. Această concepție și-a făcut drum și în teatru. S-a spus: comediile lui Molière trebuie să rămînă la fondul lor intelectual; părțile vorbite au în ele destulă putere pentru a exprima adevărul gîndit de poet; se poate renunța deci la partea de ceremonie. Comedia Franceză a ținut să imprime o asemenea linie de austeritate: *L'Amour médecin*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire* — ca să nu amintim decît despre acestea — au fost aduse pe prima scenă franceză fără întregirile lor făcute din muzică, balet și pantomimă.

Secolul nostru privește problema lui Molière într-un mod mai larg. Îndepărtează din ce în ce mai mult ierarhia amintită; în orice caz, o reduce la proporțiile ei didactice. Molière, într-adevăr, cu structura lui rațională, s-a confirmat unor reguli și principii; dar nu mai puțin a ascultat de impulsurile și intențiile geniului propriu. Era poet; poate că nu există domeniu al sentimentului care să-i fi rămas străin. Fondul său grav nu-l împiedica să guste bucuriile fanteziei, să resimtă pitorescul euforic al vieții, să dea rîsului său pe lîngă semnificațiile lui îngîndurate și tot atîtea expansiuni ale fericirii imediate. Cu Lulli și cu maeștrii săi coregrafici a colaborat nu doar ca meșteșug de teatru, ci și în spirit de simțire artistică. Nimic nu ne mai poate împiedica de a crede că în părțile acelea de invenție și aranjament scenic, menite ca prin divertismentul lor burlesc să producă totuși încîntări estetice, nu se afla și contribuția lui Molière, cu simțul său pentru frumos, cu fantezia lui deschisă, cu nevoia lui de a include în magia poetică a cuvintelor adausurile muzicii și ale mișcării. Deci, dacă vrem să-l găsim pe Molière, nu trebuie să-l căutăm numai în *Tartuffe*, în *Le Misanthrope* sau în *Les Femmes savantes*, ci deopotrivă și în farsele sale.

Tot ce s-a putut investiga pînă în prezent prin studiu istoric, critic sau sistematic, ca și tot ce în decurs de trei secole s-a putut experimenta pe scenele de teatru ale lumii, confirmă că arta lui Molière este o artă pe care mai presus de orice i-a inspirat-o fenomenul practic de teatru, cu nevoile lui imediate și cu implicațiile lui structurale. Fără vocația de actor, fără febra manifestării de teatru, fără contactul de fiecare clipă cu publicul, fără scara intimă de contradicții ale acestei profesiuni, fără atacurile contemporanilor, fără vreuna din acestea și fără toate la un loc, puterea aceea miraculoasă a poetului de a descoperi pe om și de a exprima viața ori ar fi rămas mută, ori s-ar fi canalizat în direcții asupra cărora ar fi fără folos să încercăm supoziții.

De aceea să nu facem din această operă motiv de speculații. De asemenea, nu am cîștiga nimic absolutizînd admirația noastră, situîndu-l pe Molière mai presus de Aristofan, de Terențiu sau de Shakespeare, ori proclamînd că în opera lui putem găsi toată viața, toată înțelepciunea umană, toată sfera posibilă a rîsului, toată doctrina creației comice. Lui Molière, ca și lui Shakespeare, i se cuvine nu un cult solemn cu ritualuri și beatitudini, ci unul simplu, real, izvorînd din adevărurile vieții, din curgerile ei naturale, din puterea operei lui de a rămîne mereu actuală.

https://biblioteca-digitala.ro

20. Contemporanii lui Molière

Despre contemporanii lui Molière se vorbeşte puţin. Poate că în alte împrejurări prezenţa lor s-ar fi făcut mai simţită; dar vecinătatea lui Molière i-a eclipsat. De fapt, toţi îl imită; chiar şi acei care i-au fost adversari declaraţi. Pe planul vieţii de teatru, nici unul nu a depăşit epoca; literar, prezenţa lor trebuie semnalată.

Edme Boursault (1638—1671) e mai cunoscut prin criticile aduse lui Boileau, Racine şi Molière decît prin piesele lui propriu-zise. Notăm că aceste critici l-au situat într-o lumină neplăcută; fapt ciudat, nedrept, întrucît porneau dintr-un spirit onest şi un caracter integru.

Piesele lui erau „comedii cu sertare", în genul iniţiat de Molière în *Les Fâcheux*. Autorul nu stabileşte un plan, nu înlănţuie evenimente într-o acţiune gradată, ci pune să defileze personajele, fiecare din acestea încercînd să se caracterizeze, definindu-şi şi ironizînd-şi singur viciile.

În *Mercure galant* (1683) se perindă prin faţa spectatorilor: un burghez sunîndu-şi promiţător galbenii din buzunar şi cerînd redactorului de la *Mercure* ca în numărul viitor al gazetei să vorbească despre „nobleţea" strămoşilor lui; o burgheză care ar vrea să i se laude eleganţa; un financiar doritor să se scrie despre probitatea lui în afaceri; un industriaş care are nevoie de reclamă pentru produsele sale; ş.a.

În *Ésope à la ville* (Esop în oraş, 1690) şi *Ésope à la cour* (Esop la curte, 1701), Esop rosteşte în fiecare scenă cîte o fabulă — *Lupul şi mielul*, *Vulpea şi corbul*, *Broasca şi boul* ş.a. — refăcută după La Fontaine.

De ce oare nişte producţii atît de mediocre au putut totuşi să placă? Chiar un spirit puternic şi pătrunzător ca Montesquieu găsea de cuviinţă să facă (în *Pensées*) o însemnare ca aceasta: „Niciodată nu am resimţit atîta hotărîre de a deveni *honnête homme* ca atunci cînd am ieşit de la reprezentaţia lui *Esop la curte*". Faptul nu trebuie să ne mire. În atmosfera vremii stăruia o modă sau o pasiune a *moralei*; scenele lui Boursault, încărcate de maxime, de sentinţe filozofice, de reflecţii de bun-simţ, răspundeau acestei mode. Cadrul antic ales de autor era cum nu se poate mai stîngaci, mai nepotrivit; dar defilarea aceea variată, cu aluzii la personaje şi situaţii contemporane, izbutea să-i imprime mişcare şi actualitate.

Un fapt semnificativ: în 1889, teatrul francez a încercat să reia *Mercure galant*. Efectul a fost glacial; nici măcar o singură scenă, în cele cinci acte ale piesei, nu a putut să mai trezească vreun ecou în cugetele noilor spectatori.

Hauteroche (1617—1707) — numele întreg: Noël Le Breton, sieur de Hauteroche — ne readuce la niveluri comice de felul celor înscrise înaintea lui de Thomas Corneille şi Scarron. Era o fire aventuroasă şi veselă, puţin dispusă să se apropie mai cu atenţie de adevărurile vieţii. Şi-a părăsit familia, renunţînd la studii şi aspiraţii profesionale. Întorcîndu-se în Franţa, după ce cîţiva ani în şir peregrinase ca actor în Spania şi Germania, va intra în trupa de la teatrul du Marais.

Multă vreme nu s-a gîndit să devină şi autor. A scris prima sa comedie, *L'Amant qui ne flatte point* (Amantul care nu linguşeşte) la vîrsta de cincizeci de ani; e probabil că a vrut să imite pe Molière. De altminteri, l-a imitat pe acesta şi în temele sale. În *Les Bourgeoises de qualité* (Burghezele

https://biblioteca-digitala.ro

de familie bună) folosește motive din *Les Précieuses ridicules* și *Les Femmes savantes*; *Crispin médecin* (Crispin medic) este o imitație reușită după *Le médecin malgré lui*. În toate piesele sale — cîteva nu au ieșit de la început din repertoriile teatrelor — nu s-a preocupat de altceva decît să-și amuze publicul, recurgînd pentru aceasta la peripeții grotești și bufe. Nu exista în ele nici observație mai pătrunzătoare, nici adevăr psihologic, nici grijă pentru plan și compoziție; aveau însă vervă, umor, o bună dispoziție comunicativă, și parcă o revenire la vechea culoare și mișcare de farsă, trăsături față de care publicul francez al vremii se dovedea încă sensibil.

Antoine Jacob Montfleury (1640—1685) era fiul celebrului actor de la Hôtel de Bourgogne; va deveni și ginerele lui Floridor, conducătorul trupei. A debutat ca autor în mod precoce, la vîrsta de douăzeci de ani. Nu-l sprijineau numai legăturile de familie; s-a impus și prin talentul său. A scris șaisprezece comedii, ceea ce e mult dacă raportăm acest număr la viața lui scurtă. Observă cu ușurință fapte din jurul său; dar nu din acelea care să-i pună probleme, ci întîmplări cu haz care să-i solicite verva, izbucnind cu scînteieri și vorbe de spirit.

Din fapte mici, obișnuite, știe să extragă situații amuzante. Inventează cu ușurință, nu se teme de extravagențe; nu încearcă nici o clipă să zugrăvească moravuri și caractere. În *Le Gentilhomme de Beauce* există note satirice la adresa unor pasionați jucători de loterie; *La femme juge et partie* (Soția judecător și parte), imitată în bună parte după spanioli, este povestea unei răzbunări vesele a soției înșelate; *La Fille capitaine* (Fata căpitan), tot de proveniență spaniolă, e construită pe stratagema tinerei Angélique pentru a o salva pe Lucinde, verișoara și prietena ei, de asiduitățile dizgrațioase ale unui pretendent bătrîn; *L'École des jaloux* înfățișează pe Santillane, un gelos stupid, într-atît de diformat sufletește, încît pedepsirea lui ne bucură; *Le Mary sans femme* (Soțul fără soție), influențată pare-se de Lope de Vega, este și ea povestea unui bătrîn gelos, venit într-un lagăr turcesc să-și răscumpere soția care se afla prizonieră aici împreună cu iubitul ei. Mai ales în aceste două comedii din urmă, bufoneriile se succed neîntrerupt. La un moment dat, soțul gelos este adus în situația de a îngenunchea în fața soției inflexibile, de a o implora să-l înșele, de a-i da consimțămîntul pentru căsătoria cu altul.

Montfleury, între contemporanii săi, e mai departe decît alții de Molière; dar nu atît prin adversitatea pe care i-a arătat-o toată viața sau prin temele tratate cît prin stilul său libertin, presărat cu echivocuri licențioase, cu expresii argotice, cu îndrăzneli provocatoare.

Philippe Quinault (1635—1688) își are locul său bine definit printre pionierii teatrului de operă. A scris însă și pentru teatrul propriu-zis, tragedii și comedii. Între acestea din urmă, una merită să fie subliniată: *La Mère coquette* (Mama cochetă). S-a reprezentat întîia oară în 1664, rămînînd pe afiș pînă la sfîrșitul secolului. Comedia contează prin personajul eroinei. Aceasta se apropie de vîrsta de patruzeci de ani. Se uită în oglindă cu îngrijorare. Nu consimte să îmbătrînească; refuză să creadă că într-o zi s-ar putea să nu mai fie admirată și curtată; privește cu un început de invidie spre propria-i fiică, acum în plină grație și prospețime a tinereții; se gîndește să-i dispute inima unui tînăr îndrăgostit. Portretul e schițat cu îndemînare. Psihologic, faptele rămîn la suprafață. Quinault este mai înclinat spre cu-

https://biblioteca-digitala.ro

loare și intrigă amoroasă decît spre observație și pătrundere. Faptele rămîn la un nivel de joc pitoresc și spiritual; nu au în ele nici căldura, nici omenescul, nici sinceritatea pe care le-ar fi gîndit și exprimat Molière. Dialogurile vii, spumoase, cu mișcarea lor delicată și spirituală, prevestesc parcă *marivaudage*-ul.

Baron (1653—1729), actor cu mare reputație, discipol favorit al lui Molière, a fost și autorul mai multor comedii, dintre care una merită o atenție aparte: *L'Homme à bonnes fortunes* (Bărbatul cu trecere la femei). Personajul principal a rămas memorabil. E marchizul de Moncade, un tip de infatuat arogant, vulgar, fără scrupule; un don Juan minor, fără amploarea și sceleraţia celui veritabil, care pînă în cele din urmă își va lua pedeapsa meritată. Personajul e ridicol; dar autorul i-a împrumutat un aer natural, l-a situat într-un tablou de moravuri contemporane, i-a imprimat și o notă amuzantă, izbutind astfel să nu-l facă odios și să transforme caracterul piesei din comedie în dramă.

Istoria teatrului francez îl privește pe Baron cu consideraţie. Vede în el, în perioada de criză datînd de la moartea lui Molière și pînă la apariția lui Regnard, pe aproape singurul continuator autentic al tradiției comice întemeiate de maestru.

https://biblioteca-digitala.ro

CLASICISMUL FRANCEZ (VII)

RACINE

1. Preliminarii

Corneille fusese o revelaţie. Piesele lui produseseră în concepţia şi în practica de teatru de pînă atunci o adevărată revoluţie. Totuşi, publicul, acelaşi care îl aclamase de atîtea ori, începea să manifeste şi semne de oboseală. Aştepta anume ca în teatrul dramatic să apară şi eroi care să fie mai *oameni*, mai aproape de pasiunile obişnuite, împletind în asprimile datoriei sau ale onoarei şi raţiunile inimii. Este misiunea pe care o va îndeplini Racine.

Cei doi poeţi rămân diferiţi, deşi atît unul cît şi celălalt exprimă deopotrivă epoca lor şi genul căruia i s-au devotat. În viaţă, inerenţe ale acesteia au pus între ei distanţe; posteritatea însă i-a reunit. Sînt deopotrivă de mari; au reprezentat în spiritualitatea vremii funcţiuni la fel de necesare; îl explicăm pe unul prin celălalt; integrarea lor s-a înscris de mult între faptele mari ale culturii. Contemporanii au simţit că în faţa lor nu puteau veni oricum, cu judecăţi sumare sau snobe, ci cu acte severe şi responsabile de opţiune intelectuală. La Bruyère, în scrierile sale, a cristalizat această situaţie cu forţă şi pătrundere. Racine poate a fost mai iubit; Corneille însă trebuie oricînd admirat. S-a spus: putem înţelege mult din ceea ce poetul a cuprins în *Iphigénie* şi *Athalie*; dar, neapărat, drumul spre această înţelegere trebuie să treacă prin *Le Cid* şi *Polyeucte*.

2. Viaţa

Jean Racine s-a născut la Ferté-Milon, în 1639. Provenea dintr-o familie burgheză, oarecum înnobilată. A rămas orfan de ambii părinţi la vîrsta de patru ani. În casa bunicilor săi dinspre tată a avut o copilărie tristă. Şi-a început studiile în colegiul Beauvais, dovedind de la început aptitudini cărturăreşti şi o febrilitate aparte a sensibilităţii. Între timp, bunica sa rămasă văduvă şi fiica ei Agnès intraseră în ordine călugăreşti. Prin intervenţia acestora, adolescentul în vîrstă acum de şaisprezece ani este primit într-una din „*les petites écoles*“ patronate de mănăstirea Port-Royal-des-Champs.

Racine va petrece aici trei ani; pentru formaţia sa intelectuală sînt ani fundamentali. Este elevul favorit al lui Antoine Le Maître; cu Hamon, unul dintre învăţaţii epocii, va face studii de italiană şi spaniolă; Nicole îl iniţi-

https://biblioteca-digitala.ro

ază în secretele culturii latine, iar Lancelot în ale celei greceşti. Tînărul se lasă cucerit de scriitorii antici. Nicăieri nu se simte mai bine ca în lumea poeziei şi a frumosului exprimat sobru, elegant, cu măsură şi echilibru. Aflăm de la fiul său, Louis Racine, că în vremea aceea principala plăcere a tînărului era „să se afunde în pădurea mănăstirii cu Sofocle şi Euripide, poeţi pe care îi cunoştea aproape pe dinafară". Încearcă să versifice în latineşte; traduce din clasici, căutînd să adapte versificaţia franceză la metrul original; cîntă frumuseţile naturii într-o serie de ode. Nu pierde nici o clipă; fiecare pas nou în instrucţia sa devine deopotrivă şi o egală rafinare a sensibilităţii.

În 1658 trece la Paris, în colegiul Harcourt, pentru clasa de logică şi filozofie. Este aşezămîntul unde se imprimaseră în secret cîteva părţi din *Les Provinciales* ale lui Pascal şi în atmosfera căruia stăruia o notă de protest sever şi pătrunzător împotriva iezuitismului. Întîlneşte pe verii săi, Antoine şi Nicolas Vitart; prin mijlocirea acestuia din urmă, intendent al ducelui de Luynes, va fi introdus în societatea pariziană a poeţilor şi artiştilor. Scrie versuri: ode, madrigale, sonete. Compune cu prilejul căsătoriei regale oda *La Nymphe de la Seine*. Despre talentul acestui debutant începea să se vorbească. Chapelain şi Perrault se află printre cei care îl încurajează.

Dar familia şi directorii săi spirituali ţineau să-l orienteze ori spre preoţie, ori spre avocatură. Sînt cariere pentru care tînărul nu simţea nici o atracţie. Alarmată, familia îl trimite la Uzès, un orăşel de provincie în sudul Franţei, cu gîndul ca aici un unchi al său, vicarul general Antoine Sconin, să-l readucă pe calea teologiei şi eventual să-i obţină conversiunea. Era inutil. Tînărul poet se încîntă de climatul şi frumuseţea naturii din Languedoc; continuă să facă versuri; citeşte cu adnotări pe Homer, Pindar şi Vergiliu; începe chiar să lucreze la prima sa tragedie.

Se întoarce la Paris, reluîndu-şi libertatea. Intră în cercuri în care întîlneşte şi leagă prietenii cu La Fontaine, Molière, Boileau. Frecventează cafenelele, participă cu deliciu la discuţii literare, începe să cunoască atmosfera de teatru. Se lasă în valurile tinereţii şi ale pasiunilor. Începe să trăiască gama de sentimente pe care nu peste multă vreme o va zugrăvi în tragediile sale. În 1664, Molière îi joacă prima tragedie: *La Thébaïde*. Pe atunci, cei doi poeţi îşi erau prieteni; dar peste puţin timp legătura lor avea să se desfacă pentru totdeauna. Cea de-a doua tragedie, *Alexandre*, a urmat după un an. Regele a dat semnalul aplauzelor; Racine era acum notoriu. Saint-Évremond, vorbind despre această piesă, declara: „...după ce am citit *Le Grand Alexandre*, bătrîneţea lui Corneille nu mă mai sperie; nu mă mai tem că o dată cu el ar putea să sfîrşească şi tragedia".

Veştile ajung şi la Port-Royal. Foştii profesori şi maica Agnès nu-şi ascund protestul şi indignarea. Se aud imputări şi învinovăţiri necruţătoare; au loc schimburi de scrisori. Se produce ruptura. Racine o resimte cu durere; oricum, păstra în cugetul său trăsături şi amintiri puternice din atmosfera jansenistă în care se formase. Nicole, unul din conducătorii spirituali de la Port-Royal, aruncă în public o anatemă: „Romancierii şi dramaturgii sînt otrăvitori publici, nu ai trupurilor, ci ai sufletelor credincioase; trebuiesc priviţi ca vinovaţi pentru nesfîrşite omuciderii spirituale". Racine, avînd impresia că această frază îi era adresată în mod direct, ripos-

https://biblioteca-digitala.ro

tează violent. Era pentru el o situație dramatică să lupte cu foștii săi mentori. Fără sfaturile moderatoare ale lui Boileau s-ar fi putut ca polemica să continue, cu neliniști și pericole mari pentru starea sufletească a poetului.

Ne aflăm în anii în care pentru Racine începe perioada lui de glorie. Consacrarea i-a adus-o premiera tragediei *Andromaque*, în ziua de 17 noiembrie 1667. În rolurile principale apăruseră cei mai de seamă actori ai epocii: Floridor, Montfleury, domnișoara Du Parc și domnișoara Oeillets. Momentul avea în el semnificații egale cu acelea de la premiera *Cidului*. Jules Lemaître îl numără printre cele mai de seamă date ale teatrului francez: intrarea realismului psihologic și a pasiunii în tragedie; debutul și instituirea unui nou sistem dramatic.

În decurs de zece ani îi vor succeda *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie*, *Phèdre*, toate capodopere. În acest timp, criticile, violențele, polemicile, injustițiile, cabalele s-au ținut lanț. Ele vor culmina cu o seamă de puneri la cale, în urma cărora în ziua de 3 ianuarie 1677 sala de la Hôtel de Bourgogne, unde trebuia să se reprezinte *Phèdre*, a rămas goală, în vreme ce sala de la Palais-Royal gemea de lume.

Dezamăgit, Racine revine la maica Agnès. Aceasta îl tratează ca pe fiul risipitor și izbucnește să reaprindă în el ceva din flacăra vechii credințe. Are loc reconcilierea cu Port-Royal. Într-un moment de oscilare se va întreba chiar dacă nu ar trebui să intre în ordinele călugărești. Se căsătorește în 1677, un act „burghez și creștin", cu Catherine Romanet, o persoană modestă, puțin instruită, indiferentă la literatură, care însă se va dovedi perfect devotată soțului și celor șapte copii aduși pe lume. E un tată bun; se îngrijește de educația copiilor, punînd totuși în aceasta și o neliniște, o frămîntare a pietății lui chinuite. Renunță la teatru. Favoarea regală îi ajută să compenseze aceasta cu o sarcină de onoare, totodată și lucrativă: de istoriograf al regelui. Racine își ia noua sa atribuție în serios; stă mult în bibliotecă, revenind sub o altă formă la pasiunea lui cărturărească. Din nefericire, lucrarea ieșită din această străduință avea să dispară într-un incendiu.

Reia condeiul la stăruința doamnei de Montespan, apoi a doamnei de Maintenon, de a scrie piese în care să apară ca interprete elevele institutului de la Saint-Cyr. Astfel, în 1689 va da la iveală *Esther* și în 1691 *Athalie*.

Sfîrșitul vieții i-a fost umbrit de dizgrația regală. Asupra cauzelor ei există mai multe supoziții. E în joc acel memoriu alcătuit la cererea doamnei de Maintenon în care se înfățișau regelui aspecte din starea precară a poporului? S-ar putea oare ca regele să fi fost iritat de un alt memoriu, în care Racine cerea pentru sine degrevarea de unele sarcini fiscale? Nu este exclus, de asemenea, ca regele să fi privit cu ochi răi legăturile pe care Racine le întreținea cu janseniștii, ca și intenția acestuia de a scrie o istorie a mănăstirii de la Port-Royal. Nici o clipă dizgrația nu a fost totală; Racine, totuși, cu afecțiunea pe care o purta regelui și cu sensibilitatea rănită, a resimțit-o sufletește ca pe o catastrofă.

O boală de ficat l-a chinuit multă vreme. Și-a dat sfîrșitul, relativ devreme, în noaptea de 21 aprilie 1699. În testamentul său, scris cu un an înainte, a cerut să fie înmormîntat în cimitirul de la Port-Royal-des-Champs,

https://biblioteca-digitala.ro

lîngă groapa lui Hamon, fostul său profesor. Evenimente ulterioare, legate de lupte și persecuții religioase, au făcut ca rămășițele lui pămîntești să fie transferate într-o criptă la Saint-Étienne-du-Mont.

3. Adevărata față a poetului

Privită de la distanță, s-ar putea spune că în viața lui Racine există aspecte conformiste, de împăcare cu sine și de beneficiar al epocii. La acestea s-ar adăuga și o seamă de trăsături personale, toate de natură să lase îndoieli asupra caracterului său.

Să amintim, într-o sumară înfățișare, cîteva din acestea.

A fost om de curte. Locuia într-un apartament din incinta palatului de la Versailles, același care mai tîrziu avea să fie atribuit unei prințese de sînge, domnișoara de Charolais. I se acordase favoarea de a pătrunde în încăperile regelui fără să fie anunțat. Deținea titlurile de gentilom de cameră și de consilier-secretar al regelui. Înainte de a ajunge aici, adresase flaterii elegante întîi lui Mazarin, apoi tînărului rege. Cînd monarhul avea insomnie, era chemat la patul acestuia ca să-i facă lectură și să-i țină de urît. Lua parte la recepții și vînători ale curții, ocupa un loc protocolar în suita regală; stăpînea stilul perfectului curtezan, bucurîndu-se în sinea sa și atunci cînd atrăgea priviri admirative, și cînd stîrnea porniri invidioase.

Literaturii, propriu-zis, i-a dat doar cincisprezece ani din viață. A mai practicat încă două cariere, dintre care una în marginea literaturii adevărate, iar cealaltă fără nici o legătură cu aceasta. Teatrul i-a oferit, pe lîngă posibilitatea de a-și afirma în mod incontestabil geniul creator și vocația, și pe aceea de a-și pune în valoare supleţea de spirit, arta de a fi în centrul unor manifestări mondene și de a-și marca prezența în forme rafinate ale actualității. Suporta cu greu să i se aducă critici. Nu a ținut să se apropie de autorii dramatici contemporani cu o simpatie mai pronunțată, cît de cît prietenească. Pentru Corneille, tot ce putea să resimtă, mai mult pentru salvarea aparențelor, era „o rece amiciție". În ruptura cu Molière poartă principala vină: a lăsat ca anume ambiții și o nerăbdare febrilă în dobîndirea notorietății să treacă înaintea prieteniei. Pentru a-și cîștiga simpatia actorilor, le promitea roluri în piesele lui viitoare. A beneficiat de grațiile feminine, fără să rezulte limpede dacă vreodată a iubit profund și pasionat. Două dintre marile interprete ale rolurilor lui feminine — Thérèse Du Parc și La Champmeslé — i-au fost metrese. Erau iubiri cu afișări în public, cu scene notorii de gelozie, în același timp cu acceptări și compromisuri umilitoare pentru el. Există în manifestarea lui trăsături trădînd într-adevăr o fire romantică; dar deopotrivă transpar în acestea și aspecte de tip libertin, anticipînd oarecum stări de spirit din secolul al XVIII-lea.

A respectat „regulile" cu stricteţe. Corneille și Molière simțiseră adesea o nevoie de evadare din acestea; la Racine, încadrarea e totală. Admitea astfel un dogmatism literar, așa cum pe alte planuri admitea dogmatismul absolutismului regal. Dintr-o dată, în plină putere de creație, a renunțat a mai scrie teatru. E un fapt — s-a subliniat de multe ori — peste care nu se poate trece cu ușurință. Oricîte dezamăgiri ar fi încercat, poetul nu avea dreptul să renunțe la principala sa chemare. Iar dacă această renunțare

https://biblioteca-digitala.ro

a urmat unui ordin regal, preţul ei fiind numirea în postul oficial de istoriograf al curţii, cu atît mai mult faptul poate apărea în detrimentul lui Racine, ca om şi ca artist.

Religia i-a procurat avantaje de cultură, de prestigiu, de liberă trecere în marea societate a vremii. Ruptura cu Port-Royal fusese răsunătoare; dar atunci cînd vanitatea i-a fost rănită şi a înregistrat cîteva înfrîngeri, s-a reîntors la tutela „solitarilor", într-un spirit de obedienţă şi de conversiune în care avea să rămînă pînă la urmă. Mulţi contemporani i-au privit gestul cu neîncredere. Se întrebau anume dacă această conversiune pornea dintr-un sentiment sincer, sau reflecta mai degrabă o nouă manifestare de orgoliu, o altă cale de publicitate. Pînă spre vîrsta de patruzeci de ani nu se sfiise să stăruiască în vîltoarea vieţii de lume, cu aventurile şi voluptăţile ei; îndată după aceea, căsătorindu-se, a intrat în viaţa cea mai ordonată cu putinţă. Diferite mărturii contemporane afirmă că nici în prima, nici în a doua ipostază nu izbutea ca în jurul lui să polarizeze mai multă simpatie şi încredere. Unele mărturii au mers pînă la a susţine că în realitate poetul era un ambiţios crud, închizîndu-se cu răceală în sine, capabil să se dedice unei singure pasiuni, aceea a iubirii de sine.

Faptele, totuşi, trebuie privite mai adînc. Viaţa lui Racine nu a fost uşoară. În toate etapele ei a avut de dat lupte, cu alţii şi cu el însuşi. Unele i-au fost impuse de împrejurări exterioare; altele porneau din structura lui intimă.

E cu putinţă oare ca un talent cu atîta fervoare şi patimă umană să fi reieşit dintr-un suflet uscat, străin cu desăvîrşire de frămîntarea intimă a personajelor sale? Ce garanţie avem că în aceste aprecieri contemporane nu intra şi multă subiectivitate? Deducem din alte mărturii că poetul era o fire timidă, sensibilă, irascibilă; recurgea cu voinţă la aparenţe reci, cu accente dure, ca să şi-o poată stăpîni. Îşi punea astfel o mască de protecţie, în dosul căreia încerca să ascundă nelinişti şi temeri dureroase. Copilăria lui tristă, fără afecţiune naturală în jurul lui, trebuind să aştepte totul de la caritatea altora, l-a obligat să se retragă în sine, conformîndu-şi interior o voinţă de a se salva. Resimţise panica izolării şi a sărăciei; îi trebuia o străbatere în lume, o afirmare cît mai puternică, nu atît ca aspiraţie orgolioasă, ci în primul rînd ca eliberare morală, ca ieşire dintr-un complex sufletesc de incertitudine şi de umilinţă. Şi-a descoperit geniul nu dintr-o dată, cu paşi siguri şi intuiţie fermă, ci prin căutări şi oscilaţii dureroase. Scrisorile sale din timpul „exilului" de la Uzès sînt în această privinţă revelatoare: „...am impresia că stric tot ce ar putea să mă exprime..." Cu temperamentul său pasional resimţea o intensă nevoie de iubire; dar educaţia de tip aproape monastic pe care o primise în tinereţe îi sădise în suflet o anume spaimă dureroasă de femei. De aici, desigur, şi acea „extremă gelozie" de care aminteşte adesea. E de văzut dacă vreodată a cunoscut cu adevărat fericirea liniştită, constituită, a iubirii; capitolul său de viaţă, în această direcţie, este în primul rînd unul de angoase, deznădejdi şi umilinţe.

Precizia în gesturi şi atitudini, ştiinţa reprezentării, armonia comportării lui ca om de curte şi ca om de lume, toate acestea sînt fapte certe. Dar Racine nu le-a avut de la început, prin vreo înclinaţie sau facilitate naturală. Le-a cucerit treaptă cu treaptă, prin studiu, observaţie şi pătrundere atentă a lucrurilor. Pornise de la condiţii modeste; fusese un orfan pe care

https://biblioteca-digitala.ro

viața nu îl răsfățase; de atîtea ori simțise cum pentru mulți din jurul său, începînd cu tutorii și rudele lui apropiate, prezența lui era inoportună. Înțelegea de asemenea cum aceștia nu-i iertau că voia să fie el însuși, cu o aspirație proprie și cu porniri de răzvrătire împotriva a ceea ce îi cereau alții. Ca să se poată impune, trebuia să-și construiască edificiul cu grijă, să-și supravegheze orice mișcare, să înfrunte piedici și rezistențe, să neutralizeze forța acestora prin argumente peremptorii și, oricum, în toate manifestările lui să dea dovezi palpabile de superioritate. Incontestabil, erau premise pentru ascensiunea poetului în societate; nu e însă mai puțin adevărat că toate acestea reprezentau deopotrivă și o disciplină intelectuală și sufletească de natură să-l conducă înspre forma și echilibrul clasic.

Dizgrația regală l-a tulburat mult. Sînt biografi care pretind că aceasta i-ar fi scurtat viața. Oricum, putem vorbi de o suferință morală. Regele pentru el nu era stăpînul, ci patronul unui stil; nu o entitate impersonală, confundîndu-se cu situația reprezentată, ci mai presus de orice un om, cu o viziune activă a lumii și a culturii. Nu ne gîndim la vreun sentiment vindicativ față de fostul protector; este cert însă că sufletește i se sfărîma o pîrghie, producîndu-i astfel amărăciuni și îndoieli mari, asupra lumii ca și asupra lui însuși.

În ce privește „regulile", pe care Racine le-a aplicat consecvent și integral, e ușor să se afirme că, subordonîndu-se teoriei aristoteliene, poetul nu ar fi făcut altceva decît să se conformeze unei doctrine oficioase, vecină ca substanță cu aceea a absolutismului regal. Faptele, în realitate, sînt de alt ordin. Avem de-a face nu cu un simplu protocol, ci cu o concepție de artă reieșită din căutări și frămîntări de adîncime, din elaborările și filtrările severe ale unei conștiințe artistice.

Corneille, în toate dramele sale, păstra trăsături eroice și romanești, cu abundență de evenimente, de intrigi complicate, de lovituri de teatru, de situații dificile, greu de reunit întotdeauna într-un cadru sever. Racine, dimpotrivă, vedea rostul și măreția tragediei tocmai în simplitatea ei. Înțelegea ca în planul acțiunii să nu cuprindă decît elemente strict utile pentru producerea deznodămîntului; se preocupa să înceapă acțiunea dintr-un punct cît mai aproape de catastrofa finală, pentru ca astfel să iasă în relief violența pasiunilor; din moment ce cheia dramei se află în inima personajelor, cadrul exterior putea să fie redus la minimum. De aceea, „regulile" îi apăreau nu ca niște entități de principiu, venerabile prin autoritatea primului lor legislator, ci ca necesități ale simplității tragice. Socotea că teatrul tragic trebuie să traducă în cuvinte numai ceea ce aparține cu adevărat acțiunii. Discuțiile, comentariile, complicațiile, devierile, prelungirile, toate acestea pot să dăuneze acțiunii. În comentariile poetului la *Mithridate* găsim ideea aceasta: „Niciodată nu vor fi prea multe precauțiile noastre, dacă e vorba să punem într-o piesă de teatru numai ceea ce e necesar; chiar și cele mai frumoase ne pot plictisi cînd, îndepărtîndu-se de acțiune, o pot întrerupe în loc de a o conduce spre deznodămîntul ei".

Adversarii lui Racine au fost numeroși. De la prefața tragediei *Britannicus*, conflictul cu Corneille a mers progresînd. La orizont se desemna faimoasa „*querelle des Anciens et des Modernes*"; atacul împotriva lui Perrault i-a atras și mai mult inimiciția taberei corneliene, partizană a modernismului. Adăugăm la acestea intrigile și acțiunile urzite în culisele curții și în acelea ale

https://biblioteca-digitala.ro

teatrelor. Cabala împotriva *Phèdrei*, apoi penibila chestiune a „sonetelor" au arătat în ce măsură se aflau în joc dușmănii înverșunate, gata să treacă peste regulile și scrupulele adevărului. Nu trebuie să rămînem cu impresia că în toate acestea Racine nu avea nici o vină; ar fi fost cu neputință ca la izbucnirile lui impetuoase să nu i se răspundă în consecință. Ce vrem însă să subliniem, e că aceste împrejurări îi întreţineau conștiința într-o stare perpetuă de tensiune și de alarmă. Prefețele lui analizează de aproape toate criticile care i se aduceau. Sînt limpezi; premisele și concluzia de rigoare se înlănțuie într-o logică impecabilă; își apără punctele de vedere cu tenacitate; nu lasă niciodată impresia că ar vrea să cedeze și adversarilor o parte de adevăr; în sinea sa e convins de superioritatea lui și ține ca acest lucru să reiasă cu siguranță din contextul declarațiilor sale. În toate acestea e și maliție, și încredere prezumțioasă în sine, dar și amărăciune. Racine, și el, ținea să dea ceva comunității, să servească. Faptul că era întîmpinat cu ostilitate, că i se răstălmăceau intențiile, îl îndurerează. Nu se plînge; în răspunsurile lui păstrează înălțime și distanță. Totuși, dacă citim printre rînduri, ne putem da seama că argumentele lui izbucneau și dintr-un foc al inimii, că în ironia lui inteligentă, nuanțată, există suferință și revoltă. Iată, spre edificare, partea finală din prefața la ediția din 1670 a tragediei *Britannicus*:

„În sfîrșit, am convingerea că mi se puteau aduce multe alte critici, la care nu aș fi avut altceva de ripostat decît să țin seama de ele în viitor. Dar deplîng cu tărie nefericirea unui om care se gîndește să muncească pentru public. Cei care văd cel mai bine defectele noastre sînt aceia care știu să le disimuleze cu mai multă bunăvoință; ne iartă pentru părțile care le-au displăcut, în favoarea acelora care le-au procurat o plăcere. Dimpotrivă, nimic nu poate fi mai nedrept decît un ignorant. Crede întotdeauna că admirația este dreptul oamenilor care nu știu nimic. Condamnă o întreagă piesă pentru o scenă pe care ar dezaproba-o. Se năpustește chiar și asupra părților celor mai strălucite pentru a da impresia că are spirit. Și dacă rezistăm cît de cît acestor sentimente, este gata să ne considere niște prezumțioși care nu vor să creadă pe nimeni..." Și încheie: *Homine imperito nunquam quidquam injustius*[1].

E nevoie, la capătul acestui capitol privind luptele interioare ale poetului, să aruncăm o privire și asupra vieții lui religioase.

E greu ca în conflictul poetului cu Port-Royal, cu toate că asupra acestui capitol continuă să se facă studii și să se dezvolte o întreagă literatură, să avem imagini cu desăvîrșire certe. Ne aflăm în raza celui mai profund și mai delicat proces intim din cîte au străbătut sufletul poetului. Nu există undeva vreo mărturie limpede care să ne dea în mînă cheia problemei; totul e ca avînd în față contextul vieții și al operei să putem extrage din acesta supoziția cea mai plauzibilă.

Teologia jansenistă, prin felul cum postula ideea predestinării absolute, era o teologie aspră, intolerantă, limitînd libertatea umană. Afirma că omul nu se poate salva în viața viitoare decît prin grație și predestinare divină. De aici, o morală severă, necruțătoare. Viața credinciosului trebuie să reediteze pe aceea a primilor creștini; trebuie să se teamă în permanență

[1] „Nimic nu poate fi mai nedrept ca un incapabil" (Terențiu, *Adelphoe*, I, 2).

https://biblioteca-digitala.ro

de Dumnezeu și de judecata divină; principala lui preocupare trebuie să fie salvarea, nu poate exista vreo conciliere între această datorie și idealurile pămîntești.

Presupunem că în anii săi de formație sub supravegherea devoților solitari, „*les Messieurs de Port-Royal*", Racine s-a apropiat sufletește de această doctrină. Și-a conformat prin ea o sensibilitate creștină; respingem însă ideea că și-ar fi însușit-o structural, devenind un fervent. De altminteri, procesul moral al emancipării lui și evenimentele ce au urmat confirmă faptul. Trebuie totuși să admitem că în psihologia lui a imprimat trăsături durabile. Pasiunea pentru studiu, disciplina logică, exegeza pe text, rigoarea intelectuală, simțul esențialului, sentimentul formei: toate acestea sînt orientări și atitudini pe care i le-au insuflat mentorii lui, „solitarii". Iar în operă, înțelesul pe care l-a dat pasiunii, acela de forță oarbă putînd să-l împingă pe om în prăpastie, poartă în mod vizibil urmele educației lui janseniste.

A urmat reconcilierea cu Port-Royal. Știm că aceasta nu s-a făcut în mod subit, ci prin demersuri progresive. Urma unor dezbateri intime, prelungite, denotînd că ruptura nu fusese niciodată totală. Faptul, într-adevăr, se petrecea sub o cupolă religioasă; dar înțelesul lui adevărat era în primul rînd de ordin psihologic. Desigur, aceia care îi pun la îndoială sinceritatea acestui act sînt nedrepți și greșesc. S-a vorbit, într-adevăr, de „cele două chipuri" ale lui Racine: unul cel din viața lui ca om, altul cel din creația lui ca poet. Ar fi cu putință oare atîta disociere? Și oricum, am putea-o admite în cazul unui poet ca Racine, a cărui operă a fost o emanație continuă de atîta patetism și fervoare pasională?

Evocînd pe mătușa lui, maica Agnès de Sainte-Thècle, care l-a asistat sufletește în drama conversiunii sale, Racine o numește „instrumentul de care s-a servit divinitatea pentru a mă scoate din rătăcirea și din mizeriile în care stăruiam de cincisprezece ani". În 1696, trei ani înainte de încetarea lui din viață, îi scria lui Boileau: „...E multă vreme de cînd Dumnezeu mi-a acordat grația de a rămîne nepăsător la binele ori răul ce s-ar putea spune despre mine, și de cînd mai presus de orice înțeleg să mă preocup de socoteala pe care într-o zi va trebui să i-o dau..." Ce putem desluși în dosul veșmîntului devot al acestor destăinuiri? Racine a fost un chinuit profund, de la început și pînă în ultima clipă a existenței sale; măreția, armonia și echilibrul clasic din opera lui reprezintă procesul de sublimare a freamătului său metafizic; vocabula lui divină închide în ea neliniștea naturii umane; în epocă, mesajul său uman se împletește cu acela al lui Pascal.

4. Concepția dramatică

Acele *Examens* puse de Corneille ca introduceri în edițiile operelor sale constituiau adevărate scrieri teoretice asupra artei sale. Prefețele lui Racine nu au aceeași amploare. În ele poetul răspundea în mod specificat, adesea cu precizări erudite, diferitelor critici ce i se aduceau. Contextual, totuși, găsim în ele și linii mai mari, capabile să exprime concepția dramatică practicată de poet.

https://biblioteca-digitala.ro

Avem de urmărit o evoluţie. Iniţial, Racine părea nerăbdător să devină un poet agreat, să placă, să intre în gustul vremii. Mulţi comentatori —Taine poate fi citat în fruntea lor — au considerat că teatrul lui Racine reflectă societatea de curte şi viaţa de lume din Franţa secolului al XVII-lea. Afirmaţia e în bună parte adevărată. Pînă a ajunge la un sistem propriu, aşa cum ni-l vor ilustra marile lui tragedii, Racine a trecut printr-un stadiu bine pronunţat de imitaţii şi influenţe.

Notăm, mai întîi, atracţia exercitată asupra lui de dramele corneliene: strălucirea generală, retorica declamatorie a eroilor, sentinţele, antitezele. Curînd însă, între cei doi poeţi aveau să înceapă diferite fricţiuni. Racine îşi schimbă directiva: de la tragedia eroică se va orienta spre cea pasională. Modelele lui acum devin Quinault şi Tristan L'Hermite. Quinault aducea în piesele sale mai multă psihologie. La Corneille, resortul principal era voinţa; la Quinault, începe să fie acţiunea. Între Quinault şi Racine se va constitui o asemănare fundamentală: la amîndoi în centrul dramelor lor apare iubirea. Nu mai puţin contează şi influenţa lui Tristan L'Hermite. În piesele acestuia — *Mariamne*, *La Mort de Crispe* — regăsea trăsături de felul acelora care îl încîntaseră în tragediile greceşti: acţiune simplă, intrigă naturală, puse în mişcare mai cu seamă de pasiunile contradictorii ale personajelor în cauză. Quinault trata fie iubirea indecisă, într-o fază încă premergătoare, fie iubirea concepută ca tandreţe lucidă, putînd să se observe şi să comenteze pe seama ei însăşi; Tristan L'Hermite, dimpotrivă, aducea la lumină o formă de iubire mai pasională, cu izbucniri violente, cu zbuciumări intime aproape fără ieşire, cu manifestări făcute să ucidă, moralmente şi fizicește.

De la început, Racine a aderat la regula celor trei unităţi. Faptul se află la baza sistemului său dramatic. Corneille i se supusese din constrîngere; Racine i-a recunoscut fără înconjur necesitatea. Îşi va orienta în aşa fel spiritul, încît să poată extrage din această regulă consecinţa cea mai vie, cea mai eficace. Prefaţa la *Bérénice*, în special, arată lucrurile în mod răspicat. Pentru ca o acţiune unică să se poată desfăşura în decurs de numai douăzeci şi patru de ore, ea trebuie să fie „simplă"; pentru ca situaţia să aducă deznodămîntul într-un timp scurt, trebuie ca la ridicarea cortinei să ne aflăm cît mai aproape de momentul catastrofei. Şi mai departe: pentru ca această iminenţă a deznodămîntului să poată funcţiona şi să se poată realiza în termenul prevăzut, trebuie ca ea să se sprijine pe determinări lăuntrice ale personajelor, mai mult decît pe evenimente dinafară. Acestea din urmă ne scapă, nu pot fi prevăzute; e posibil să se producă fie înainte, fie după momentul necesar, bruscînd finalul sau, dimpotrivă, diluîndu-l prin prelungire. Dacă însă îl legăm de stările sufleteşti ale personajelor, de impulsurile ori ezitările lor de voinţă, acestea pot alimenta atîtea dezbateri de cîte avem nevoie. Împingînd astfel faptele dinafară în umbră, tragedia devine psihologică. *Fatum*-ul dinăuntrul sufletului omenesc ia locul celui dinafară. În forme moderne asistăm la un proces asemănător celui înscris de tragicii greci în trecerea de la Eschil la Euripide. Evenimentele se reduc la rolul de pretexte. Numărul lor trebuie limitat; eventual ajunge şi unul singur. Nimic mai uşor — putem spune — decît să rezumăm o piesă de Racine. Cîteva propoziţii simple, iată tot ce ar fi nevoie. De exemplu, la *Bérénice*: Titus e proclamat împărat; un împărat roman nu poate

https://biblioteca-digitala.ro

lua în căsătorie o străină; Titus are de ales între tron și Bérénice. Alte evenimente nu mai există; conținutul dramei constă în tribulațiile dureroase din sufletele celor doi îndrăgostiți constrînși să se despartă. Corneille era obligat să inventeze mereu alte evenimente și circumstanțe, în cadrul cărora personajele să-și poată exercita voința lor eroică. Racine, dimpotrivă, coboară în suflete, pătrunde cu observarea lui pînă în profunzimea lor, descoperă aici caracterul pasiunii. În concepția lui, tragedia poate căpăta adevăr numai în măsura în care devine psihologică. Astfel, „regulile" încetează de a mai avea caracter aprioric. Racine — de altminteri, faptul acesta îl caracterizează în mod esențial — le-a dat o funcțiune și o semnificație ca și cum le-ar fi extras din viață și din propria lui experiență.

5. Istorie și legendă

Racine, în dramele sale, se bazează pe adevăr și acțiune. Sentimentele dezbătute sînt de ordin general-omenesc: iubirea, gelozia, ambiția, iubirea maternă. Subiectele, în esența lor, tratează fapte comune, putînd să se petreacă oricînd și oriunde în mediul uman. *Bérénice*: constrîns de împrejurări, un bărbat își părăsește iubita; *Andromaque*: o femeie rănită în pasiunea și orgoliul ei recurge la mîna unui rival pentru a se răzbuna împotriva bărbatului care a respins-o; *Mithridate*: un bătrîn în rivalitate sentimentală cu fiul său; *Bajazet*: o femeie înșelată își poartă răzbunarea atît împotriva rivalei cît și a iubitului ei; *Phèdre:* o femeie se răzbună împotriva fiului vitreg care i-a refuzat o dragoste incestuoasă; *Iphigénie*: un tată este gata ca pentru ambiția lui vanitoasă să-și sacrifice fiica; *Britannicus*: conflictul dintre o mamă imperativă și un fiu despotic.

Unora din aceste fapte simple, Racine le-a dat cadru de legendă; pe altele le-a situat în istoria antică. Acestea din urmă i-au fost stăruitor criticate, pe motiv că în ele nu ar fi respectat îndeajuns adevărul istoric. Racine, în prefețele lui, s-a apărat împotriva acestor obiecții. De fapt, în *Britannicus*, în *Bérénice*, în *Mithridate* și în *Bajazet*, poetul nu a venit cu simpla lui imaginație, ci și cu informație serioasă asupra epocilor, evenimentelor și instituțiilor în cauză.

Chestiunea însă este de importanță secundară. Folosirea cadrului de legendă ori de istorie, în contextul creației lui Racine, prezintă cu totul alte semnificații.

În tragedie, în măsura în care aceasta trebuie să dezbată probleme ale conștiinței umane în general, localizarea istorică își pierde însemnătatea. Umanitatea rămîne egală cu ea însăși, pe deasupra unor stări sau evenimente particulare. Sub nume și înfățișări grecești, latine sau turcești există un om al tuturor timpurilor și al tuturor locurilor, putînd să fie muncit deopotrivă de cîteva pasiuni inerente naturii umane.

Racine are în minte imaginea tragediei grecești. Păstra cu aceasta legături de adîncime. La distanțe de milenii, suflul dionisiacelor antice îl stăpînește și îl inspiră. Înțelege ca spectacolul tragic să perpetueze ceva din vechea lui solemnitate de ritual. E nevoie ca în atmosfera acestuia să se creeze impresii de măreție, de veneração, de fervoare. Desfășurarea pe scenă trebuie să reunească în ea un dublu aspect, de oficiere și de cortegiu. De

https://biblioteca-digitala.ro

aici, necesitatea unui joc actoricesc cu accente hieratice şi a unei puneri în scenă care să exprime ideea măreţiei în creştere. În vederea acestora, grecii foloseau în tragediile lor costume convenţionale, coturni, măşti de natură să fixeze mobilitatea figurii în trăsături ale unor emoţii fundamentale, rostire scandată, mişcări euritmice ale corului şi, în plus, un joc actoricesc care, fără a pierde contactul cu realitatea, să iradieze totodată şi ceva de putere supraumană. În vremea lui, fireşte, Racine nu mai putea să întrebuinţeze coturnii şi masca. Trebuia deci să recurgă la altceva pentru a înfăţişa spectatorilor, cu putere simbolică, mari vicii sau pasiuni omeneşti. Gelozia, mînia, dorinţa nestăpînită, nebunia — ca să nu ne referim decît la acestea — nu vor mai apărea imprimate pe măştile actorilor, ci vor fi încarnate prin personaje cunoscute în cultură ca atare: Nero, Fedra, Oreste, Pirus ş.a.; mai precis: personaje reprezentînd în formă consacrată drame celebre, suferinţe adînc umane, pasiuni duse pînă la starea lor de paroxism, victime ale fatalităţii, date inexorabile ale existenţei omeneşti. Desigur, faptele pornesc în bună parte din formaţia umanistă a poetului. Racine însă are arta de a le scoate la iveală, nu cu nota rece a eruditului, ci cu puterea de vivificare a poetului. Nu descind abstract din legende moarte, îndepărtate; deopotrivă, nu sînt nici asimilate vieţii de toate zilele, ca nişte personaje comune; izbutesc totuşi să exprime esenţe şi mişcări ale umanităţii autentice. În tragediile greceşti, mitologia avea adevărul pe care i-l recunoşteau credinţa şi ingenuitatea generală a spiritelor; Racine o transpune în tragedii cu adevărul pe care i-l conferă cultura.

Corneille cerea publicului său mai ales putere de a se emoţiona, de a resimţi patetic conflictele vieţii; Racine cerea spectatorilor săi şi o sensibilitate de oameni instruiţi. Numai cu această condiţie va putea să-i orienteze spre deznodăminte prevăzute de la început, într-o acţiune cu resorturi pasionale, punînd accentele ei nu pe intrigă, ci pe psihologia eroilor.

6. Poetul pasiunii

Teatrul lui Racine este prin excelenţă un teatru al pasiunilor omeneşti. Între acestea, cîteva se reliefează într-un mod aparte: afecţiunea maternă, ambiţia, iubirea.

În zugrăvirea dragostei de mamă, Racine atinge perfecţiuni. Poetul nu e tributar vreunei mode sau etichete. Peste tot în lume, în toate epocile şi în toate ţările, mamele îşi iubesc copiii la fel. Artificiile nevoii de a plăcea, inerente amorului senzual, aici sînt excluse cu desăvîrşire. Poetul se supune acestui adevăr şi îl redă cu artă. În teatrul său, dragostea de mamă nu mai e slăbiciune, ci devine virtute. O flacără arzînd continuu, fără ca vreodată ceva s-o poată stinge.

Clytemnestre şi Andromaque sînt poate cele mai patetice încarnări ale iubirii materne, din cîte au fost transpuse vreodată pe scena de teatru. Orice li s-ar oferi, din tot ce cuprinde şi poate promite viaţa, cele două femei rămîn ireductibile; nu doresc altceva, nu *pot* dori altceva decît făptura scumpă pe care au adus-o pe lume.

Clytemnestre, soţia regelui, are toată măreţia rangului şi toată siguranţa personalităţii ei dominatoare. Dar cînd asupra fiicei sale s-a abătut

https://biblioteca-digitala.ro

pericolul de a fi sacrificată, devine dintr-o dată alta. Înnebunită de durere și de revoltă, își părăsește orgoliul, respinge argumentele patriei și ale cultului; amenință, blestemă. Nimic retoric, nimic de melodramă! Începe să-și deteste soțul pe care pînă atunci îl adorase. I se înfățișează justițiar; îl urăște; duce aceste sentimente pînă la porniri de fiară. Își cuprinde fiica în brațe, apărînd-o cu gesturi aproape sălbatice. Nu-și apără numai fiica; își apără sîngele, carnea, ființa ei toată, rostul de a fi, sensul cosmic al existenței sale. Regele, patria, armata, cultul zeilor, virtuțile — toate acestea se șterg, palide, minore, în fața sentimentului ei fără margini și a forței naturale din care izbucnește.

Andromaque ilustrează un alt chip al pasiunii materne. Nu e regină, ci captivă. Nu poate amenința; trebuie să implore. Nu e în firea ei să blesteme; trebuie să inspire compătimire și să înduplece suflete. Trebuie să-și salveze fiul; totodată trebuie să-și apere virtutea de femeie credincioasă și să nu profaneze amintirea soțului mort. Armele ei în această luptă sînt farmecul său regesc înnobilat prin durere și dragostea pătimașă pe care i-o pune la picioare Pyrrhus. Virtutea — iată puterea interioară care, făcînd-o conștientă de farmecul său, îi va da îndemnul să se slujească de el. Rareori în literatura lumii castitatea și cochetăria feminină s-au întîlnit într-o asociere mai delicată, mai emoționantă, mai morală.

Ambiția, în viziunea lui Racine, poate deveni la fel de tiranică și de fatală ca și iubirea pasională.

Agamemnon ilustrează faptul pînă la un punct. Acceptînd să-și sacrifice fiica, într-adevăr, se lăsa purtat de ambiția sa ca om și ca rege; totodată se supunea și altor două forțe, constrîngătoare și una, și cealaltă: interesul național al grecilor și voința zeilor.

Trăsătura devine și mai expresivă, atunci cînd poetul o va trece pe seama cugetului feminin. Agrippine și Athalie alcătuiesc în această privință modele clasice. Ambiția lor se manifestă printr-o dorință arzătoare de a comanda, nu însă din devotament pentru o cauză superioară, ci dintr-o voluptate tainică, inexplicabilă, aceea de a comanda și de a se simți ascultate. Agrippine vrea să păstreze puterea care îi scapă; Athalie, regină prin crimă, se înverșunează să-și asigure pe aceea pe care a uzurpat-o. Aparent, obiectivele lor diferă; în realitate, se confundă. Amîndouă trăiesc sub o tensiune egală, întreținută de impulsuri inconștiente: vor să stăpînească pentru a stăpîni, fără obstacole și fără contradicții. Atît Agrippine cît și Athalie nu se gîndesc ca vreodată să-și poruncească și lor însele; insistă totuși să comande celorlalți. Judecata lor e limitată: una regretă puterea, cealaltă vrea să n-o piardă, fără ca în acestea să producă vreo motivare, să implice vreun scop al vieții ori vreo rațiune a societății.

Racine le împrumută calități sufletești corespunzătoare cu energia pe care vor trebui s-o manifeste: îndrăzneală, autoritate, voință virilă, abilitate politică, putere de a merge eventual pînă la crimă și la riscul vieții. Lasă însă și porți deschise pentru ca natura lor feminină să se poată afirma. Și anume: Agrippine se demască prin diferite imprudențe înainte de constituirea propriu-zisă a succesului scontat, prin nerăbdarea de a trece la abuzuri, o dată puterea obținută; la Athalie avem credința ei în vise, temeri superstițioase, anume neprevederi, toate de natură s-o descopere adversarilor ei și s-o piardă.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar pasiunea căreia Racine îi va consacra cea mai mare întindere în opera sa este iubirea. În zugrăvirea acesteia, poetul stăpînește o paletă bogată; se dovedește deopotrivă pictor și psiholog. Observă, pătrunde, analizează.Se mișcă pe un registru vast: de la nuanța ușoară, abia înfiorată, pînă la dezlănțuirea pătimașă și sălbatică.

De atîtea ori, în zugrăvirea iubirii, s-a alunecat în mode, clișee, locuri comune. Faptul e frecvent chiar în manifestări mari ale literaturii, închizînd în ele epoci, stiluri, școli. Dovadă: amorul cavaleresc (sec.XVI-XVII), amorul galant, amorul pastoral (sec.XVIII), amorul rațional (drama burgheză), amorul senzual, amorul romantic, ș.a. Toate sînt forme în care vorbește mai mult imaginația decît puterea sîngelui; înainte de a descoperi tumultul lor omenesc ne izbesc afectările lor și convenția cuprinsă în ele. Racine a evitat această tendință; nu vom găsi la el nimic din grandilocvența de mai tîrziu a romanticilor. Amorul pe care ni l-a zugrăvit în dramele sale deține puterea de a rămîne mereu viu, actual. Are virtutea de a nu îmbătrîni vreodată; poartă pe el întipăriri de permanență umană; ne redă, mai cu seamă, capacitatea lui de a deveni tiranic, mai orb și mai fatal decît orice altă dezlănțuire pasională.

Admitem fără rezerve că Racine a studiat și a exprimat cu preferință personaje feminine. În analizele și judecățile noastre de aici, această constatare va reveni adesea. Totuși nu trebuie să rămînem cu impresia că poetul ar fi ignorat sau minimalizat personajele masculine. Avem în față o imagine care a trecut cu prea multă ușurință în manualele de școală și de aici în opinia comună. Oricum, chestiunea comportă corectări.

E drept, o seamă de roluri masculine nu au relieful, patetismului și fosforescența celor feminine. Xipharès, Bajazet, Hippolyte, Assuérus — toți aceștia au în ei o notă elegantă, afectuoasă, în felul său delicată, pe alocuri lăsînd impresia de slăbiciune sufletească. Antiochus e nefericit, iubește fără nădejde; însă faptul că suspină pe scenă îi micșorează personalitatea și produce în sală un sentiment de răceală. Pyrrhus este excesiv: brutal în unele momente, nobil și catifelat în declarațiile de dragoste. Britannicus, poate, apare prea dăruit cu însușiri; i se micșorează astfel ceva din asprimea necesară personajului tragic. Socotim totuși că măcar în parte aceste trăsături erau necesare. Nu proveneau dintr-o elaborare subsidiară; poetul le-a gîndit ca atare. Ne explicăm prin ele de ce bărbații în cauză erau atît de iubiți; și prin contrast, de ce puteau să pună caracterul aprig al personajelor feminine într-o și mai pronunțată lumină.

Dar întîlnim și personaje masculine în a căror psihologie Racine procedează cu studiu și pătrundere.

Ne referim mai întîi la Oreste. Pentru un semn de grație din partea femeii iubite strivește în el tot: demnitate, rațiune, sentimente scumpe; consimte să devină ucigașul unui rege pe care îl respectă. Dragostea l-a îmbolnăvit sufletește. Gîndul la ființa și la destinul lui îi produce panică, i-a devenit povară. Pasiunea sa îl urmărește obsedant; e o situație ca aceea a eroului din tragedia lui Eschil, urmărit de Erinii. Îl simțim în ghearele unei fatalități; totodată descoperim în el un cuget descumpănit, o impulsivitate stranie, o dezordine adîncă, în stare să-l împingă spre orice nebunie, să-l azvîrle în orice prăpastie. Un zbucium uriaș, neavînd parcă alt rost decît

https://biblioteca-digitala.ro

să-l piardă cît mai tragic cu putință: o crimă inutilă, o dragoste pierdută, o minte rătăcită pentru totdeauna.

Ne oprim de asemenea asupra lui Mithridate. Personajul e studiat cu tot atîta atenție și perspicacitate. În vîrstă crepusculară, devine rivalul sentimental al propriului său fiu. Într-un fel e odios. Ca îndrăgostit își pierde cumpătul. Procedează cu violență. Are o autoritate brutală, respingătoare. Îl stăpînesc slăbiciuni chinuitoare: gelos, bănuitor, suspicios. Recurge la acte mici, josnice, ca să aibă confirmarea lucrurilor pe care le bănuiește. Ajunge la atrocități din meschinărie și nestăpînire. Deopotrivă, personajul trezește în noi și un alt sentiment, în genere greu de caracterizat: înțelegere, compătimire, îngîndurare. Ar vrea încă să resimtă voluptatea vieții, a dragostei, a pasiunii triumfătoare. A fost un cuget brav; voința lui de cuceritor, ca om de războaie, i-a imprimat noblețe și patriotism. Avînd în minte acestea, bătrînețea cu renunțările ei îi pare nedreaptă, îl face să sufere. Îndrăgostirea lui tîrzie îi răscolește sufletul, amintirile; îi aduce în față viața cu legile ei dureroase, cu atît mai dureroase cu cît aproape că nu le presimțea. De-a lungul anilor, purtat de victorii, obișnuit să comande și ca toți să i se supună, nu simțise nevoia ca vreodată să reflecteze asupra lor.

Studiul devine și mai revelator, punînd în paralelă pe Mithridate cu Néron. Aparent, situații asemănătoare; în fond, cîtă deosebire! Racine dă fiecăruia din aceste două personaje adevărul vîrstei și psihologiei lor. Și unul și altul vorbesc femeii pe care o iubesc ca suverani. Dar unul este tînăr, capricios, senzual, crud și despotic.Nu ezită în fața crimei; îl ucide pe Britannicus cu ușurință, din răzbunare pentru că e iubit de Junie. Mithridate, dimpotrivă, iubește cu reacțiile omului vîrstnic. În sinea sa, în mod surd, se teme de acest sentiment și simte că nu i s-ar mai cuveni. Dacă totuși soarta i l-ar îngădui încă, aceasta i-ar părea o favoare a vieții, o fericire. Fie și un surîs al Monimei îl transpune. Prins de această beție, în clipele acelea e gata să uite cît este de bătrîn și cum îi arată chipul. Numai moartea mai poate fi pentru el o eliberare. Racine și-a onorat personajul, acordîndu-i-o.

Ne referim mai departe la personajele feminine. În opera lui Racine, acestea sînt primordiale. Din unsprezece tragedii cîte a scris, șase au în primul rol o femeie: Andromaque, Bérénice, Phèdre, Esther, Athalie, Iphigénie; alte trei tragedii — *Britannicus*, *Bajazet*, *Mithridate* — ar putea să poarte, respectiv, tot titluri feminine: *Agrippine*, *Roxane*, *Monime*.

Faptul nu este întîmplător. Explicația lui ne-o dă opera însăși. Avînd la îndemînă psihologia feminină, poetul putea să redea mai viu, mai sesizant, triumful sentimentului asupra rațiunii. În sufletul feminin, slăbiciunea naturală este mai vizibilă. Femeile, cu bogăția lor instinctuală, lasă mai ușor ca afectivitatea să treacă înaintea voinței. Trebuie să ținem seama, deopotrivă, de chipul și de graiul în care Racine se preocupa să scoată la iveală fapte din străfundurile sufletului omenesc, surprinzînd acolo mobilitatea intimă, disimularea, încrucișările de iubire și ură, oscilațiile între devotament și ambiție, înlocuirea judecății cu stări emotive, violențele reieșite din panică și slăbiciune. Or, în sufletul feminin acestea pot avea un mediu mai propriu, o rezonanță mai vie. Racine s-a simțit înclinat să aducă pe scenă nu glorii, victorii sau rezistențe, cît mai cu seamă înfrîn-

https://biblioteca-digitala.ro

geri. E vorba de nefericirile ce pot decurge din cedarea noastră în fața pasiunilor, atunci cînd acestea ajung să se confunde cu viața și cu morala.

Teatrul lui Racine ne înfățișează diferite forme pe care le poate lua iubirea în sufletul feminin.

Iată mai întîi iubirea senzuală. Ne-o reprezintă: Hermione, Ériphile, Roxane, Phèdre. Manifestările acestei iubiri sînt brutale. Instinctul dictează, dominator. Nu îngăduie ca și alt element — o corespondență intelectuală, o afinitate morală — să-și aducă partea de contribuție la apropierea dintre două suflete. Bărbații sînt iubiți pentru frumusețea lor fizică. În totul parcă se rostește cu vehemență un glas al cărnii. Oricînd o furtună stă gata să izbucnească. O dată dezlănțuită, puterile ei de distrugere devin fără margini. Îneacă tot ce întîlnește în cale. Nimic parcă nu ar mai putea-o reține. Trece cu brutalitate peste orice sentimente: milă, demnitate, onoare, datorie morală, respect de sine și de alții. Faptele se petrec ca și cum dincolo de această iubire cu chemările ei necruțătoare nu ar mai exista nimic. Procesul merge crescînd. O dată cu asprimile lui se constituie și o atmosferă de ură. Nevoia de posesiune capătă proporții obsedante. Tot ce ar încerca să i se opună trebuie distrus. Se întinde o crispare tulbure, fatidică, în care spectrul morții își face apariția. Se așază impresia că iubirea și moartea se leagă ireductibil; în furtuna răscolită, singură moartea mai poate aduce o liniștire. Hermione îi cere lui Oreste să-l ucidă pe Pyrrhus; Ériphile, cu resemnarea pe care i-a dat-o deznădejdea, se suie singură pe altarul pe care urma să fie sacrificată Iphigénie; Roxane, cînd descoperă că Bajazet nu o iubea așa cum crezuse pînă atunci, îl ucide; Phèdre nu-l omoară direct pe Hippolyte, dar cheamă asupra sa răzbunarea tatălui.

Fapta acestor eroine se aseamănă: din iubire sălbatică, sub impulsuri geloase, comit crime. Fiecare însă își are personalitatea sa bine definită. Hermione e fiică de rege, tînără, mîndră și fericită de ființa sa; e rănită nu numai în iubire, ci și în orgoliul ei de principesă; Phèdre iubește cu pasiunea intolerantă a femeii ajunsă în maturitatea frumuseții ei fizice; Ériphile, bastardă și captivă, urăște pe Iphigénie și ca rivală, și ca fiică de rege; Roxane, făptură de serai, are în plus față de coreligionarele sale cruzimea orientală și ambianța ei lucidă.

Nu mai puțin, Racine a zugrăvit și iubirea nobilă, spiritualizată, în suflete feminine adăpostind sentimente caste și generoase. Monime, Bérénice, Iphigénie, Junie: toate împrumută iubirii sensuri calde și elevate. Sînt făpturi bune, devotate, capabile de sacrificiu, preocupîndu-se înainte de orice de fericirea celor cărora le dăruiesc iubirea lor. Iphigénie consimte să se sacrifice pentru gloria tatălui său; Bérénice se desparte de fericirea pe care o visa, înțelegînd astfel să apere tronul lui Titus; Monime îi destăinuie lui Xipharès iubirea ei adevărată numai atunci cînd prin moartea lui Mithridate se va simți dezlegată de promisiunea făcută acestuia. În toată atitudinea lor există o rectitudine sufletească și morală, nu sub formă sentențioasă și cu exaltări eroice ca la Corneille, ci cu simplitate și discreție, cu o tandrețe pe cît de profundă și de tăcută pe atît de dureroasă, cu un pătrunzător simț feminin al situațiilor, cu rezonanța pasională pe care evenimentele o pot trezi în cugetele virginale, în sfîrșit cu puterea acestor cugete delicate, atît de fragile în fața vieții, de a înfrunta totuși cu tărie marile examene ale suferinței.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate sînt fete tinere îndrăgostite. Dar și acestea, întocmai ca surorile lor stăpînite de iubirea instinctuală, nu pot fi confundate una cu alta. Junie se îndreaptă sufletește spre Britannicus; este mișcată de nefericirile acestuia; refuză un tron ca să poată plînge în voie lîngă el. Iphigénie a început prin a resimți admirație pentru gloria lui Achille. Monime răspunde soartei sale aspre cu o resemnare aproape mută, concentrînd sub formă de tăcere o suferință uriașă; dar cînd ia în mînă cupa de otravă, așteptînd să găsească în moarte unirea pe care viața i-a refuzat-o, îndeplinește gestul cu strigăte de bucurie.

Din ceea ce intră în complexitatea sufletească a ființei omenești, Racine s-a oprit mai ales asupra faptelor menite să conducă la acțiuni decisive. Accentul său cade pe ceea ce e simplu, violent, esențial, marcînd din ființa umană momentele ei extreme, de întîlnire supremă cu destinul. De aici, fixarea asupra cîtorva sentimente: iubire, ambiție, ură, curaj, duplicitate, cruzime, sacrificiu. Sînt sentimentele care prin triumful sau prin eșecul lor asigură viața ori pot aduce moartea.

Racine nu a creat *tipuri*; eroii lui sînt *oameni*. Pasiunile nu sînt niște categorii abstracte; au viața și expresia căpătată prin sufletele pe care au pus stăpînire. Ca să-și aducă personajele într-o atît de strînsă vecinătate cu destinul lor, poetul e obligat să le dezbrace de nesfîrșite artificii, convenții, stări și sentimente accesorii, întocmai cum un atlet trebuie să se avînte în luptă aproape gol. Dar făcînd aceasta nu le-a luat substanța, suflul lor aparte, individualitatea, caracterul unic și incomparabil al fiecăruia. Într-adevăr, situațiile și personajele întîlnite în această operă ar putea să ne dea impresia că poetul s-a oprit asupra unor anume categorii: fete tinere cărora diferite împrejurări le tulbură dreptul la fericire, femei îndrăgostite și răzbunătoare, regi violenți, ș.a. În realitate, schema e neconcludentă; mai mult ar deforma lucrurile decît le-ar explica. Hermione nu încarnează gelozia, așa cum nici Pyrrhus nu reprezintă violența sau Néron ambiția; nici o clipă aceste personaje nu-și părăsesc individualitatea pentru a deschide drum unei generalizări sau alta.

Taine a făcut afirmația că Racine ar fi adus pe scena de teatru nu atît ființe umane propriu-zise, cît mai degrabă vicii și virtuți. Critica modernă respinge această opinie. Eroii lui Racine sînt personalități, nu tipuri, simboluri sau scheme. Faptul că autorul i-a ferit de elemente realiste constituie o dovadă în plus. Realismul tragic își are optica sa aparte. Nu-l preocupă micile constrîngeri ale vieții de toate zilele, acea mulțime de fapte obișnuite care, așezîndu-l pe individ într-un grup și într-o epocă, ajung să-i definească un destin mediu, ci îl interesează marile fatalități, acelea care își aleg victimele.[1]

7. O paralelă: Corneille — Racine

În constituirea și desăvîrșirea tragediei clasice franceze, Corneille și Racine sînt două coloane. Forța întîlnirii lor constă, firește, și în ceea ce au văzut și tratat în comun, precum și în postulările lor contrarii, acelea între care s-a putut produce o sinteză.

[1] Thierry Maulnier, *Racine;* Paris, 1939.

https://biblioteca-digitala.ro

Corneille ţinea să fie şi un teoretician. A stăruit ca paralel cu desfăşurarea operei sale de scriitor să integreze un sistem. În acest scop a întocmit cîteva mici tratate asupra tragediei, numeroase prefeţe, „examene“ şi puneri la punct, toate cuprinzînd atît dezbateri doctrinare cît şi chestiuni de tehnică dramatică. La Racine, preocuparea în acest sens e cu mult mai mică. Poetul a dezbătut nu despre tragedie în general, ci despre tragediile sale. Prefeţele sale erau mai mult eseuri critice — pledoarii, polemici, pamflete, justificări — inspirate de atacurile îndreptate împotriva lui de către contemporani. Doar din cînd în cînd apar şi chestiuni de principiu; notăm însă că acestea erau mai mult locuri comune, parafrazări, banalităţi de şcoală. Arta lui Racine nu se inspira din reguli şi speculaţii teoretice; a reieşit din stăruinţe proprii de a înţelege, din posibilităţi interioare, din preferinţe personale.

Tragediile lui Corneille erau complicate; conţinutul lor eroic şi romanesc implica intrigi stufoase, evenimente exterioare, lovituri de teatru; ale lui Racine sînt simple şi interiorizate.

Corneille aplica „unităţile“ din obligaţie academică; materia tragediilor lui li se supunea cu greu; în conştiinţa sa artistică păstra împotriva lor rezerve, poate şi proteste; în destule rînduri va încerca mici şi naive stratageme de a evada din strînsoarea lor, lăsînd totuşi impresia că le-a respectat. Pe Racine, sistemul riguros al lui Aristotel îl lasă liniştit; şi l-a integrat ca şi cum ar fi ieşit din propria lui elaborare.

Corneille acorda mişcării şi gesturilor însemnătăţi primordiale; avea credinţa că fără acestea acţiunea ar fi fost îngreunată sau chiar întreruptă în desfăşurarea ei. Racine, dimpotrivă, le recunoştea doar o funcţiune minimă. Mai mult decît atîta: avea convingerea că evenimentele exterioare şi abundenţa de mişcări sînt de natură să dilueze acţiunea, împrăştiind-o în agitaţii sterile.

Corneille vedea omul aşa cum socotea că ar trebui să fie; Racine ni-l zugrăveşte aşa cum *este*.

La Corneille, rolurile principale sînt atribuite personajelor în care sentimentul datoriei triumfă asupra pasiunilor. La Racine, puterea pasională primează; aproape întotdeauna îi împinge pe eroii săi în dezastru.

La Corneille, sentimentele se nasc din dramă; la Racine, sentimentele construiesc *ele* drama. La cel dintîi, tragicul plutea în afara omului; la celălalt, tragicul se află în om. Corneille punea veracitatea situaţiilor pe un plan secundar; totul era ca faptele reprezentate să impună, să aibă măreţie şi frumuseţe, să emoţioneze prin strălucirea şi nota lor vibrantă, să seducă pe spectatori. La Racine, evenimentele nu sînt decît ocazii pentru funcţionarea acţiunii; o provoacă, o întreţin, o precipită înspre un deznodămînt, dar nu o constituie propriu-zis.

Corneille urmărea ca pasiunea înfrîntă să îngenunche în faţa datoriei; pentru aceasta îi trebuiau braţe puternice şi cugete virile, ca acelea ale lui Rodrigue, Horace sau Polyeucte; de regulă, eroii săi principali sînt bărbaţi. Racine, ca să înfăţişeze dezlănţuiri pasionale ireductibile, se va sluji mai cu seamă de personaje feminine.

Juristul şi moralistul Corneille perpetua maxima latină; poetul Racine reeditează modern arta lui Euripide.

https://biblioteca-digitala.ro

Eroii lui Corneille, după ce izbuteau să-și înfrîngă slăbiciunile omenești, ieșeau din drama prin care trecuseră fericiți, plini de viață; eroii lui Racine, cedînd pasiunilor, pier sau își pierd mintea.

Care din aceste două feluri de a concepe poemul tragic este mai adevărat?

Trebuie să admitem că adevăr există în ambele concepții. Tragicul cornelian este exclusivist; are o singură expresie, o singură formă, un singur stil: *sublimul*; cel racinian însă, plin de modulații, poate fi exprimat mai muzical, cu acorduri pe o scară mai întinsă de armonii. Eroii lui Corneille se închină pe altarele rațiunii; ai lui Racine își dezvăluie inima. Primii se simt păzitorii unor mari adevăruri morale cărora cu abnegație le dedică întreaga lor viață; ceilalți ne destăinuie drama ființei umane, trebuind să-și plătească aspirația la înălțare cu suferințe și prăbușiri.

8. Primele creații dramatice

Racine începuse să aibă preocupări dramatice încă înainte de exilul său la Uzès. Primele lui încercări — *L'Amasie*, *Les Amours d'aide*, *Théagène et Chariclée* — îi fuseseră refuzate atît la teatrul du Marais cît și la Hôtel de Bourgogne. E probabil că la aceste teatre aceeași soartă ar fi avut-o și *La Thébaïde*, noua încercare. Dar Molière, care încă înainte remarcase pe tînărul autor, i-a jucat-o în teatrul său. Faptul s-a petrecut în ziua de 20 iunie 1664. Piesa a trecut aproape neobservată; autorul ei însă conta în opinia vremii.

Racine se inspiră aici din *Fenicienele* lui Euripide; găsim și influențe ale unor contemporani, deocamdată nu Quinault, ci mai mult Du Ryer și Rotrou, dramaturgi din generația de la 1640. Subiectul nu aducea nimic nou. Atît fabula propriu-zisă cît și înțelesurile atribuite repetau o seamă de locuri comune de care publicul începea să fie obosit. Trecuse perioada Frondei, cînd piesele cu implicații politice și cu aluzii transparente la evenimentele zilei puteau să trezească interes și plăcere. Gusturile vremii își căutau orizonturi noi. Un Polynice care izbucnea cu tirade împotriva puterii, sau un Créon invocînd rațiunea de stat ca să-și justifice guvernarea despotică riscau de la început să rămînă fără ecou. Există și alte motive putînd să explice insuccesul: acțiune înceată, lovituri de teatru folosite cu stîngăcie, momente retorice introduse convențional, accentuări prea vizibile ale părții politice în defavoarea celei afective.

La Thébaïde marchează un progres vizibil. Presimțim acum pe viitorul poet. Antigone are trăsături feminine caracteristice: se emoționează evocîndu-și copilăria; nu se teme de amenințările ce plutesc asupra ei, dar în curajul ei există totodată suferință, freamăt intim, revoltă surdă împotriva cruzimii divine. Începe să nu mai fie o eroină corneliană; omenescul din ea, cu înțelesurile lui psihologice, primează.

Adevărata intrare a lui Racine în teatrul vremii datează de la *Alexandre le Grand*. Piesa a fost reprezentată întîia oară în ziua de 4 decembrie 1665, la Palais-Royal, tot de către trupa lui Molière. Succesul obținut l-a răsplătit pe autor pentru eșecul lui anterior. Pe cînd se afla încă pe afișul de la Palais-Royal, Racine a încredințat piesa și actorilor de la Hôtel de Bourgogne. In-

https://biblioteca-digitala.ro

contestabil, era o indelicateţe şi o comportare puţin uzitată. Nu ştim cu precizie care au putut să fie motivele. E posibil ca incidentul să fi fost provocat de domnişoara Du Parc, interpreta principală. Oricum, faptul rămîne regretabil; a dus pentru totdeauna la tulburarea raporturilor de prietenie şi de colaborare dintre cei doi mari contemporani.

Racine se află încă sub influenţa dramelor corneliene. Folosea un izvor latin: cartea a VIII-a din *Istoria lui Alexandru cel Mare, rege al Macedoniei*, scrierea lui Quintus Curtius Rufus, istoricul latin din secolul I.e.n. Însă atmosfera generală, privind mai cu seamă dorinţa ca eroii să propage o stare de vibraţie, era cea împrumutată din dramele lui Corneille: *Pertharite*, *Sertorius*, *Pompée*.

Alexandre, după ce a învins pe perşi, invadează India. Aici, regele Porus şi regina Axiane îi sînt adversari; un alt rege, Taxile, îi este favorabil. Atît Porus cît şi Taxile o iubesc pe Axiane, care nu şi-a mărturisit încă sentimentele. Bănuim însă că acestea se îndreaptă către Porus; ura împotriva lui Alexandre este şi ea un factor care îi leagă. Alexandre e victorios. Armata lui Porus este sfărîmată; Porus a dispărut; Axiane e disperată. Pentru a răsplăti colaborarea lui Taxile, împăratul victorios e dispus să-i acorde mîna Axianei. Suferinţele acesteia par acum de neîndurat. Respinge cu oroare eventualitatea de a deveni soţia unui trădător. Taxile, în disperare, trece la provocări directe împotriva lui Porus, în tabăra unde acesta se refugiase cu partea rămasă în picioare din armata sa. Porus, răzbunîndu-se, îi străpunge el însuşi inima. Ajuns în faţa lui Alexandre, acesta îi admiră curajul. Magnanim, îl onorează ca pe un rege, redîndu-i coroana şi consfinţindu-i totodată căsătoria cu Axiane.

De la *Thébaïde* şi pînă la *Alexandre* nu se scurseseră decît un an şi cîteva luni. Totuşi, saltul făcut de poet e mare. Caracterul politic a trecut în umbră. Pe primul plan se anunţă dragostea. În piesa anterioară, aceasta avusese un rol şters, mai mult de convenţie şi de ornament; aici reprezintă un mobil al acţiunii. Nu am putea trece cu vederea o seamă de oscilări şi naivităţi. Taxile, de exemplu, se gîndeşte la un moment dat să ia cu energie apărarea libertăţii; o face nu dintr-o raţiune politică, ci mai degrabă pentru a creşte în ochii femeii iubite. Axiane uneori are accente puternice, alură eroică, atitudine impecabilă; pare atunci un personaj cornelian. Tot ea, în felul cum amînă să-şi declare dragostea ţinînd în incertitudine pe fiecare din cei doi pretendenţi, dă impresia de puţină cochetărie, ca şi cum ar fi una dintre „preţioasele" vremii. Alexandre se îndrăgosteşte de Cléophile, sora lui Taxile, personaj inventat de autor. E împărat, om de geniu, mare general, apariţie providenţială a istoriei; unele note galante care îi sînt imprimate din loc în loc contrastează izbitor cu demnitatea personalităţii lui. Porus este un monarh indian. Nici el nu gîndeşte mai politic decît adversarul lui. Îl pasionează însă bravura, curajul moral, ideea de a rămîne singur în luptă, înfruntînd eroic, cu putere de sacrificiu, pe cel mai mare general al lumii.

Piesei i s-au adus obiecţii, mai ales din tabăra corneliană. În fruntea acesteia se afla Saint-Évremond. Amintim principalele obiecţii: poetul nu respectă adevărul istoric; trece cu uşurinţă peste chipul exact al moravurilor; toţi eroii săi, indiferent că sînt din Grecia sau din India, au aerul unor gentilomi francezi contemporani; războiul e redat într-un mod sărac, fără dramatism, fără expresie şi mişcare; istoria ni-l înfăţişează pe Alexan-

https://biblioteca-digitala.ro

dre ca pe un erou doritor de acțiuni mărețe, preocupat de glorie, nu ca pe un gentilom oarecare, alunecînd în galanterii mondene. În ce privește iubirea, opinia inițiată de Saint-Évremond va fi întărită de Corneille, pînă a i se da aproape rang de principiu: iubirea poate fi implicată în acțiunea tragică, dar nu ca motiv principal, ci ca sentiment secundar.

Sînt obiecții care nu trebuie minimalizate. Unele din ele anticipau cu un secol și jumătate argumente din arsenalul doctrinar al romanticilor. Dar nu e nici cazul să le dăm totală dreptate. Racine, la data aceasta încă un debutant, începea să-și formeze o viziune tragică și să gîndească prin prisma ei; în contextul acesteia — tumultul sufletesc pe plan general-uman — rigoarea istorică era de ordin accesoriu. Faptul că nici personajele și nici situațiile descrise nu se încadrează într-un moment istoric definit poate fi privit nu ca o lipsă, ci ca o etapă înspre agregarea formei tragice: tendință spre generalitate, spre limitare a evenimentului exterior, spre abstracțiune umană, toate acestea pentru ca principala lumină să se proiecteze asupra conflictului pasional. Iubirea, din moment ce este implicată în procesul tragic, trebuie să primească în acest proces funcțiune principală; altminteri s-ar transforma în simplă podoabă, cu artificii, convenții și edulcorări inevitabile. E drept că acel amestec de eroism și de galanterie romanescă, vizibil mai cu seamă la personajul principal, ne contrariază. Trebuie totuși să ținem seama că în el se afla ceva din gustul vremii. Un monarh, un cuceritor, o inteligență genială, un candidat la gloria universală; în același timp îndrăgostit, iubitor de forme elegante, curtenitor față de principesa care îi reținea gîndurile. Găsim în acestea și o imagine contemporană. Pe tronul țării se afla un monarh tînăr, imprimînd în acest sens un stil pe care societatea franceză a vremii părea dispusă să și-l însușească.

Alexandre rămîne în marginea marelui repertoriu racinian; dar în formația poetului a marcat o treaptă.

9. Andromaque

Consacrarea poetului i-a venit prin *Andromaque*, reprezentată în ziua de 10 noiembrie 1667 de către comedienii de la Hôtel de Bourgogne. Cu o seară înainte fusese jucată la curte, în apartamentele reginei. Succesul obținut a fost remarcabil. După spusele lui Perrault, ecoul produs egalează pe acela al *Cid*-ului. Distribuția fusese asigurată prin notorietăți ale scenei franceze: Floridor (Pyrrhus), Montfleury (Oreste), Du Parc (Andromaque), Des Oeillets (Hermione). De atunci, piesa nu a mai încetat nici o clipă de a-și păstra actualitatea. Este atît de intrată în tradiția teatrelor, a tratatelor de istorie literară și în genere a programelor de învățămînt literar, încît a ajuns să fie privită ca operă reprezentativă, rezumînd și ilustrînd ceea ce este mai caracteristic în creația clasică franceză.

Andromaque, văduva lui Hector, se află în captivitatea lui Pyrrhus, fiul lui Achille și regele Epirului. Îndrăgostindu-se de ea, acesta vrea s-o ia în căsătorie, trecînd astfel peste cuvîntul dat Hermionei, o principesă greacă, fiica Elenei. Andromaque însă înțelege să se devoteze fiului său Astyanax și să nu se despartă de amintirea soțului ei, căzut viteje ște în luptele de la Troia. Oreste, ca ambasador al grecilor, vine la curtea lui Pyrrhus ca să

https://biblioteca-digitala.ro

ceară pe Astyanax; acesta trebuie să piară pentru ca într-o zi să nu încerce a-și răzbuna tatăl și cetatea natală. Pyrrhus încearcă asupra captivei o constrîngere: îi va salva fiul numai dacă ea îi devine soție. După ezitări dureroase, resemnată, aceasta consimte; dar în sinea sa a luat hotărîrea ca îndată după celebrarea căsătoriei să-și pună capăt zilelor. Hermione nu acceptă să-i fie preferată o captivă; îl împinge pe Oreste, care o iubește și este gata a-i sacrifica orice, să-l ucidă pe Pyrrhus.

Aflăm din prefața autorului ce izvoare a folosit. Andromaque, în conflictul ei intim de mamă și soție, i-a fost sugerată de cîntul al VI-lea din *Iliada*. Disperarea mamei la gîndul că i s-ar smulge fiul, ca și gelozia Hermionei, sînt motive pe care i le-au inspirat *Troienele* și *Andromaca*, dramele lui Euripide, ca și *Troienele* de Seneca. Pudoarea și delicatețea îndurerată din sufletul eroinei trebuind să devină prin constrîngere soția lui Pyrrhus are atingere cu trăsăturile pe care i le-a imprimat Vergiliu în *Eneida*. Poetul are impresia că atît Vergiliu cît și Seneca împingeau prea departe ferocitatea lui Pyrrhus; de aceea și-a luat libertatea de-a o umaniza.

În realitate, seria surselor e mult mai mare. Contează și cele contemporane; tema stăruia în atmosfera de prelucrări clasice ale epocii și figurase adesea pe scenele de teatru, sub nume notorii ori obscure. Cităm: Le Vert *(Aristotime)*, Montfleury *(Thrasybule)*, Thomas Corneille *(Camma)*, Desfontaines *(Perside)*, Du Ryer *(Alcimédon)*, Guérin de Bouscal *(Cléomène)*, Magnon *(Josaphat)*, Quinault *(Amalasonte)*, de Boyer *(Démétrius)* și mai ales Corneille *(Pertharite)*.

La acestea avem de adăugat o seamă de alte fapte ținînd de experiența intimă a poetului, de aspecte contemporane, de anume date imponderabile ale vieții de lume. Întîlnirea cu Thérèse Du Parc i-a ajutat sufletește să-și descopere geniul; cercetările mai noi susțin că poetul ar fi scris piesa pentru această actriță. Cîteva convorbiri purtate cu Henrieta de Anglia, cumnata regelui, asupra pieselor sale, i-ar fi lăsat impresii durabile. Există supoziția că Andromaque ar avea puncte de asemănare cu mama acesteia, văduva lui Carol I al Angliei; izolată în curtea ei de la Saint-Germain, aceasta putea să pară poetului tot atît de tristă, de îndurerată, ca și nobila captivă troiană. Partida corneliană considera că impulsurile sentimentale ale lui Pyrrhus puteau să contrasteze cu stilul și prestigiul unui rege. Nu este exclus însă ca Racine să fi avut în minte, cu discreția și cu învăluirea de rigoare, imagini din ființa și manifestarea bărbatului tînăr de pe tronul Franței: cu impetuozități sentimentale, gelos și timid adesea, cu ieșiri surde ori năvalnice din linia protocolară. Racine începuse să cunoască societatea vremii; își dădea seama că atît sub haina ei de galanterie armonioasă ca și sub disciplina ei creștină existau totuși dorințe pasionale, drame de viață, revărsări instinctuale.

În sfîrșit, putem presupune că poetul și-a fost și el însuși un izvor. Se afla într-o epocă a evoluției sale sufletești și artistice în care se descoperea pe sine. Nimic mai firesc, ca anume intuiri asupra persoanei proprii să treacă asupra personajelor sale. E de aceeași vîrstă cu Oreste; ca și pe acesta îl stăpînea impresia că soarta îi este nefavorabilă; are melancolii, temeri și îndoieli prelungite. Nu mai puțin semăna și cu Pyrrhus. Iubea o femeie mai vîrstnică decît el; trecea prin grele fluctuații sufletești; avea alternări

https://biblioteca-digitala.ro

de energie și slăbiciune; recurgea cu voință la manifestări de forță, pentru ca prin duritatea acestora să-și mascheze timiditatea.

Pe toate cele patru personaje între care se dezbate conflictul tragic le chinuiește firea lor indecisă, în neputință de a tăia dintr-o dată nodul gordian.

Lui Pyrrhus îi sînt atribuite însușiri nobile. E generos; în sinea sa protestează împotriva misiunii cu care Oreste a sosit la curtea lui; în primul moment chiar s-a gîndit s-o respingă. Are sentimente cavalerești; Andromaque e convinsă că pe cuvîntul lui se poate conta. Într-adevăr, poruncește; știe însă și să implore. Racine explică de ce s-a oprit la această soluție. Nu era în intenția lui să reconstituie cu exactitate legenda; de asemenea, nu s-a gîndit să pună în cauză vreo personalitate a vremii. Ce îl interesa era să înfățișeze un om în prada unei pasiuni ireductibile. Or, ca să poată reliefa caracterul acestei pasiuni cu forța ei oarbă, poetul a socotit necesar s-o pună în contrast cu o seamă de însușiri alese ale personajului. Izbucnirile frînte ale acestuia, cu nota lor inegală, cu focul lor nestăpînit și cu starea de contrarietate ce le însoțește tot timpul, au în ele un adevăr psihologic pe cît de real, tot pe atît de subtil. Regele totuși simte că prizoniera lui îl domină; e prea tînăr, e prea răscolit de pasiunea lui tiranică și e prea prezumțios pentru ca la calvarul demn al prizonierei sale, la puterea ei interioară și la autoritatea morală pe care i-o dă suferința să poată răspunde, cum totuși ar vrea, cu liniște și cu egală stăpînire de sine.

Andromaque este mama care trebuie să-și salveze fiul. Înțelege să sacrifice totul, libertate, viață — nu însă și onoarea. Trebuie să se apere cu singura ei armă: feminitatea. Suferința și curajul ei moral o pun într-o lumină sublimă; faptul se petrece cu adevăr și simplitate umană, fără emfază sau grandilocvență. Eroismul ei nu îi tulbură grația și fragilitatea feminină. În toată atitudinea, chiar și atunci cînd imploră pentru fiul său puțină clemență, păstrează o notă de mîndrie regală. E frîntă de durere; se stăpînește totuși pentru ca plînsul care o încearcă să nu-i dea pe față întreaga suferință a inimii ei sensibile; dar cînd e nevoie izbucnește în gesturi de energie și de hotărîre virilă. Stăpînește arta de a nu împinge lucrurile la crispare; cînd declarațiile lui Pyrrhus devin ultimative, evită ruptura fatală lăsînd ca în sufletul îndrăgostitului să mijească o geană de lumină.

Tema e profundă și umană. Personalitatea eroinei este încărcată de armonie și de o simțire înaltă a datoriei de viață. Racine conduce dezbaterea psihologică în mod remarcabil. Desprindem din această dezbatere un moment:

Sîntem în partea finală a primului act. Andromaque află din gura lui Pyrrhus ce vor grecii. Rostește cu spaimă presimțirea:

Dar simt, simt, că-l voi pierde: voi mă urîți cu toți.[1]

În sufletul lui Pyrrhus începe să se aprindă o speranță. Poate că prizoniera se va îndupleca. Deocamdată, aceasta se înfășoară în tăcere:

[1] Traducere de D. Nanu.

https://biblioteca-digitala.ro

spaimă, durere, totodată și abilitate inocentă. Pyrrhus, dezarmat, ar vrea să atenueze lovitura. Anunță mamei că-i va salva fiul:

Din pieptul meu voi face un scut; nu m-or clinti;
Decît să dau pe fiul lui Hector, — aș muri!

Cere un singur preț: puțină nădejde. Andromaque ezită. Are sufletul scăldat în lacrimi. În răspunsul ei găsim și umilință, și joc feminin, și putere interioară de a nu slăbi coarda rezistenței:

Ce farmec pentru tine mai poartă ochii mei,
Cînd i-ai ursit în lacrimi să-și stingă-a lor scîntei?

Nu rostește categoric: „niciodată!" Amintește însă regelui că este fiul nemuritorului Achille și că așteaptă de la el un gest generos, vrednic de un rege. În sufletul lui Pyrrhus se păstrează încă o speranță:

Dă-mi raza de nădejde de care să m-anin...

Ce ar putea să facă acum Andromaque? Să-l încurajeze pe rege? Exaltarea acestuia o sperie. Simte că ar fi mai bine *să-i* anunțe răspicat gîndul ei, chemîndu-l la realitate:

Întoarce-te, stăpîne, spre a Elenei fiică...

Pyrrhus o exaltă: e regină roabă, dar din lanțurile în care se află, domnește. O pune mai presus de orice femeie. Cu cît regele insistă, cu atît Andromaque dă îndărăt. În momentul de culme aruncă între el și ea două nume răsunînd ca două avertismente: „nerăzbunatul Hector" și „sfărîmata Troie". Pyrrhus izbucnește:

Iar de disprețul mamei, chezaș va fi copilul!

Andromaque evită ca la amenințare să răspundă cu amenințare. Dacă ar spune că „va muri", s-ar putea ca Pyrrhus să n-o creadă. E un moment suprem în care trebuie să evite tot ce i-ar șubrezi poziția. Se mulțumește să strecoare un „poate":

La urma urmei, poate, în starea-n care sînt
Cu moartea lui deodată, intra-voi în pămînt...

Stratagema își atinge efectul: acest „poate" era de ajuns pentru ca Pyrrhus să se îmblînzească:

Mai bine vezi-ți odrasla și matur chibzuiți...

Pentru Andromaque, poetul avusese la dispoziție izvoare. Hermione însă este în întregime o creație proprie. Tînăra principesă greacă s-a îndrăgostit de Pyrrhus înainte de a-l cunoaște. Își construiește cu ușurință visuri de fericire în care crede cu adorație. Procedează cu frenezii de copil care își strică jucăria, pentru ca după aceea să regrete faptul. Îi admirăm curajul, totodată ne inspiră și milă. Cruzimea, violența, orgoliul, setea imediată de răzbunare, forma necugetată a hotărîrilor ei de moment — toate acestea ne fac s-o privim cu rezerve; cînd totuși ne dăm seama că în jocul ei catastrofal nu a fost împinsă de porniri criminale, ci de o naivitate inconștientă

https://biblioteca-digitala.ro

și încrezătoare, sentimentul pe care ni-l poate inspira devine unul de nesfîrșită compătimire.

Asupra lui Oreste stăruie opinii reticente. Este ingrat rolul, ori autorul l-a studiat cu mai puțină pătrundere? Ne apare ca un personaj mereu în contratimp cu viața. Comite o crimă cu ochii închiși, fără a-și pune asupra ei vreo întrebare, fără a încerca să-i reziste. În fața ireparabilului, atitudinea lui rămîne minoră. Nici nu-și apără fapta, nici nu încearcă să-i măsoare consecințele. Gestul pare de o rară îndrăzneală; în fapt, prin el nu făcuse altceva decît să-și confirme slăbiciunea. Nu scrutează faptele încercînd să le cuprindă într-o privire mai adîncă ori să arunce asupra lor o perspectivă. În sufletul său, substanțele nu-și au locul lor definit și nu cristalizează potrivit naturii lor intrinseci; crima și inocența stau una lîngă alta, putîndu-se confunda. S-a spus că trăsăturile galante ale personajului l-ar indica mai mult pentru vodevil decît pentru tragedie. E posibil ca Racine să-și fi dat seama de aceste slăbiciuni. De aceea a ținut să ne lase impresia că asupra personajului apăsau și fatalități ale destinului. Oricum, acesta rămîne în raza și atmosfera procesului tragic.

Neîntrerupt, de la apariție și pînă în zilele noastre, *Andromaque* s-a aflat în atenția criticii și istoriei literare. Prestigiul ei a mers crescînd. Saint-Évremond a privit-o concesiv: „o piesă frumoasă, depășind cu mult nivelul obișnuit, nu însă cu adevărat grandioasă".[1] Voltaire regreta unele scene de cochetărie, la locul lor „într-o comedie de Terențiu, nu într-o tragedie sofocleană".[2] J. Lemaître, la începutul secolului nostru, îi conferă valoare de sinteză: „clasică prin simplitate, limpezime, euritmie; modernă prin cunoașterea și exprimarea totală a sentimentului pasional de iubire".[3] Judecați mai vechi vedeau în Racine prin excelență „un psiholog". *Andromaque* ne obligă să-i atribuim mai mult. Poetul e și filozof; drama sufletească a eroilor săi este și o dramă a umanității în genere; evenimentele și dezvăluirile ei ne revelează ceva din tragismul nesfîrșit al vieții.

10. Britannicus

Ideea de a scrie *Britannicus* a ieșit din luptele literare ale vremii. Succesul repurtat de *Andromaque* irita pe admiratorii fanatici ai lui Corneille. Proclamau cu ostentație că tot ce poate da în teatru noul poet sînt îndrăgostiți sentimentali de tipul lui Pyrrhus din *Andromaque*. Racine și-a propus atunci să le răspundă cu fapte. Corneille trebuia înfruntat pe propriul lui teren: o tragedie cu subiect din Antichitatea latină. Nu demult, lectura *Analelor* lui Tacit, pe care-l numea „cel mai mare pictor al Antichității", îi ocupase intens spiritul. A extras din ele elementele noii lui capodopere.

Prima reprezentație anunța mai degrabă o cădere. În dimineața aceea, 13 decembrie 1669, publicul Parisului avusese un divertisment mai apreciat: executarea marchizului de Courboyer în Place de Grève. În sala de la Hôtel de Bourgogne, lume puțină. Corneille, singur într-o lojă, asista la spectacol. Era prezent și Boileau, înconjurat de prieteni ai autorului, toți hotărîți

[1] *Lettre à M. de Lionne.*
[2] Voltaire, *Remarques sur le troisième discours du poème dramatique, de Corneille.*
[3] J. Lemaître, *Jean Racine*, Paris, 1908.

https://biblioteca-digitala.ro

să-i facă o primire agreabilă. Se simţea însă că adversarii erau şi ei mobilizaţi. În distribuţie figurau nume actoriceşti notorii: Des Oeillets(Agrippine), D'Ennebaut (Junie), Floridor (Néron), Brécourt (Britannicus), Hauteroche (Narcisse). Se spune că mulţi spectatori erau contrariaţi de această distribuţie. De ce lui Floridor, actorul cel mai iubit, reputat ca om cu desăvîrşire cumsecade, să i se încredinţeze rolul unui personaj scelerat şi infernal?

Criticile au urmat fără întîrziere. Unele sînt destul de amare. Despréaux socotea că deznodămîntul e pueril; despre Junie spunea: „autorul o duce la mănăstirea Vestalelor, aşa cum o domnişoară din zilele noastre ar intra într-o mănăstire a Ursulinelor". Boursault, în relatările sale, pretindea că rezumă opiniile publicului: „Agrippine, mîndră fără rost; Burrhus, victorios fără să ştie pentru ce; Britannicus, îndrăgostit fără judecată; Junie, constantă dar fără fermitate; Néron, crud fără maliţie..." Racine s-a apărat, uneori cu stridenţe subiective, fără tactul necesar.

Ca să asigure regulilor maxima lor eficienţă, Racine s-a oprit din opera de istoric a lui Tacit asupra unui moment anumit, în lumina căruia portretele individuale ale eroilor să includă în ele trăsături general-umane.

Agrippine, punînd în mişcare intrigi, manevre şi crime, obţine tronul pentru fiul său Néron, cu gîndul că astfel va putea să comande nestingherită mai departe. Uzurpase astfel dreptul lui Britannicus, un fiu vitreg al ei, din căsătoria Messalinei cu Claudius. O dată ajuns pe tron, Néron începe să se emancipeze. Asupra tînărului împărat se exercitau două influenţe contradictorii: a lui Burrhus, pătrunsă de onestitate, de spirit filozofic, de arta şi tactul pe care ar trebui să şi le însuşească omul de stat, cealaltă a lui Narcisse, cu intenţii cinice, porniri trădătoare şi voluptăţi ale răului. Aceasta din urmă se va dovedi mai puternică. Din raţiuni politice o răpeşte pe Junie; se şi îndrăgosteşte de ea. Sfătuit de Narcisse, surd la recomandările lui Burrhus şi ameninţat de Agrippine, îl otrăveşte pe Britannicus. Vedea în acesta un rival la inima Juniei, şi un eventual rival la tron.

În acţiunea piesei, dictată de caracterele eroilor, se înfruntă două personalităţi puternice: Agrippine şi Néron.

Bătrîna împărătească continuă să fie muncită de ambiţii care fac din ea o fiinţă din ce în ce mai crudă, dispusă spre crimă. Ne-o închipuim în trecut: stăpînă pe ea, practicîndu-şi orgoliul cu cinism, considerînd că poate dispreţui totul, neadmiţînd că ar trebui să se supună şi vreunei legi morale. Prin trecerea anilor, o parte din aceste resorturi s-au uzat. Nu le mai poate stăpîni cu autoritate; în orice moment se află în pericol de a-şi pierde capul; calculează greşit; nervii slăbiţi îi răstoarnă judecata; are izbucniri inoportune, dezvăluindu-i imprudent intenţiile şi demonstrînd în ce măsură puterea ei de dominaţie a scăzut. Păstrează în suflet un singur sentiment mai uman: iubirea pentru fiul ei. Dar şi acesta era, în fond, încă o formă de egoism şi de crispare pasională. Îl iubea în măsura în care simţea că ar putea să-i modeleze personalitatea, să-l aducă docil sub ordinele ei, să-şi satisfacă prin el pasiunea de putere. Prezenţa acestui sentiment nu o face mai puţin odioasă; ne solicită însă şi o undă de compasiune. Oarecum ne putem explica faptul. Racine ţinea ca în conflictul pus în mişcare natura infernală a fiului să întreacă pe aceea a mamei. S-a preocupat ca personajul mamei să nu izbească prea neplăcut gusturile şi sensibilitatea vremii; nu mai puţin, înţelegea ca întotdeauna să deschidă în fiinţa omenească şi o portiţă afec-

https://biblioteca-digitala.ro

tivă, prin care sufletește să-i creeze un drept la compasiune, poate și la puțină iertare.

Pe Néron ni-l definește poetul însuși: „un monstru în devenire". Ascundea în el „sămînța tuturor crimelor cu putință". Are în spatele lui cîțiva ani de purtare virtuoasă. Sînt ani care într-un fel îl apasă, dîndu-i nerăbdarea de a le șterge amintirea; au lăsat însă în el și anumite urme pe care nu le-ar putea azvîrli dintr-o dată. Sfaturile lui Narcisse îl cuceresc; corespund cu natura viciilor care zac ascunse în cugetul lui, așteptînd clipa potrivită pentru a se revărsa în voie; dar și Burrhus cu îndemnurile lui va izbuti să smulgă tînărului împărat cîteva semne de ezitare, înainte ca acesta să se angajeze definitiv pe panta scelerației. Sufletul lui e un amestec ciudat, fatidic, de ipocrizie, cabotinism, neliniști senzuale, obsesii vanitoase, îndemnuri tulburi, chemări spre crimă, dorință generală de strivire, inclusiv a ființei proprii.

Burrhus și Narcisse sînt personaje pe care le-a indicat textul lui Tacit. Primul își dă seama că nu și-ar mai putea abate stăpînul de la calea pe care a pornit; îl apără, dezaprobîndu-l totuși; Narcisse este un alt Jago, nu însă pe lîngă un Othello capabil de suferință morală, ci în preajma unuia crud, rău și cinic.

Față de protagoniști, Britannicus și Junie rămîn figuri șterse. Britannicus ne este înfățișat ca un tînăr înzestrat cu însușiri alese, îndrăgostit sincer, fără explozii pasionale, în schimb cu o tandrețe stăruitoare, promițînd în etapa ei de maturizare un sentiment de adîncime; iar Junie, egala lui pe plan feminin, este o întrupare de grație și castitate, pe cît de menită să asigure o fericire conjugală în ipostaza unei vieți liniștite, pe atît de chemată să intre în rîndul Vestalelor, în drama sufletească a unei mari dureri și a unei mari renunțări.

Critica s-a întrebat dacă în aceste personaje poetul nu a folosit imagini din societatea aleasă a secolului al XVII-lea, abătîndu-se astfel de la sensul sobru și impersonal al tragediei. Privim această presupunere cu îndoială. Racine ținea prea mult la severitatea conținutului tragic pentru a-l dilua prin asemenea concesii mondene. E posibil însă ca el să fi vrut cu dinadinsul să așeze pe Britannicus și pe Junie în lumina amintită, pentru ca prin puritatea și farmecul tineresc al acestei perechi să contrabalanseze atmosfera de blestem și încrîncenare creată de personajele principale.

Paralel cu această galerie de personaje, Racine ne-a dat în drama sa și un tablou de viață al societății romane, într-o perioadă în care imperiul începea să decadă. Corneille vedea lumile și epocile sub prisma istoriei politice; Racine le tratează ca moralist și ca artist. Primul punea accent pe evenimente diplomatice, pe deliberări de stat, pe fapte țesute în umbra cabinetelor; celălalt se preocupă să redea climatul moral. Reconstituirea istorică din *Britannicus* își are caracterul ei aparte. E altceva decît „culoarea locală" a romanticilor din secolul al XIX-lea. Nu vom găsi reproduceri de tip arheologic: fascii, lictori, pretorieni, senatori în togă, imagini ale vieții de for ș.a. Vom simți însă tonalitatea morală a unei epoci cu instituții care decad, cu un senat care se prosternă uzurpatorului, cu voințe dominatoare, cu frenezii posibile într-o societate care a început să-și piardă busola, cu aberații ale puterii, cu mistere păzite în apartamentele imperiale, cu

https://biblioteca-digitala.ro

table de valori care se sparg, cu înfrîngeri ale cugetelor drepte și triumfuri ale intriganților, cu proceduri menite să înșele opinia publică.

E posibil ca și în această piesă poetul să fi cuprins ceva din sine și din ambianța generală a epocii. În criza sa de conștiință după ruptura cu Port-Royal, poetul se întreba dacă principalul său inamic nu este acela pe care îl purta în sine; nu a încetat niciodată de a tremura în fața foștilor lui directori de conștiință, așa cum Néron continuă să se teamă de Agrippine, chiar atunci cînd o înfruntă. De asemenea, nu este exclus ca în descrierea lucrurilor de la curtea imperială a Romei să fi avut în minte și imagini contemporane de la curtea Franței, așa cum poetul începea să le observe și să le descifreze existența în dosul carapacei lor de forme și aparențe prestigioase.

Tragediile lui Racine aplică „regulile" în mod exemplar. Fondul — conflicte pasionale ajunse în punctul lor de paroxism — ne comunică întotdeauna o impresie de viață intensă, străbătătoare; ca formă, ele exprimă o arhitectură închegată, al cărei plan ni se impune prin ordonanța lui sigură, echilibrată și esențială.

S-a spus că Racine proceda în construirea dramelor sale cu o atitudine strictă, metodică, vecină cu a geometrului care ar avea în față o problemă de rezolvat. Observația e justă. Poetul își alege faptul care va constitui deznodămîntul din legendă sau din istorie. Va trebui, mai departe, să găsească situațiile, personajele și sentimentele care să concureze și să se înlănțuiască în așa fel, încît deznodămîntul să apară în mod firesc, ca o soluție necesară și legitimă. Dar aceasta cu o condiție esențială: desfășurarea momentelor să țină seama deopotrivă de adevărul istoric și de adevărul psihologic. Mai precis: procesul dramatic să nu pară abstract, inventat, ci să dea tot timpul impresia de viață intensă, în plină realizare.

Racine lucrează cu elemente sobre și economicoase. Nu introduce nici un episod, nici un personaj și nici un sentiment pe care să nu le reclame desfășurarea acțiunii în cauză. În această privință merită să reținem o comparație. O tragedie de Racine seamănă cu un mecanism savant și foarte delicat totodată: fiecare rotiță corespunde unui caracter, unui sentiment, unei pasiuni; iar în ce privește angrenarea întregului mecanism, aceasta va trebui să fie atît de precisă, încît mișcarea unei singure rotițe să le acționeze în același timp pe toate.[1]

Britannicus reprezintă poate cea mai bună ilustrare a acestui sistem și procedeu. Racine și-a ales ca temă și deznodămînt otrăvirea lui Britannicus, cu cîteva evenimente imediat anterioare. În *Analele* lui Tacit, dizgrațierea Agrippinei și apoi reconcilierea ei cu împăratul se petrec după asasinarea lui Britannicus; Racine le așază înainte, pentru că astfel căpăta posibilitatea să scoată mai în relief anume trăsături de caracter, sentimentul matern al Agrippinei, ipocrizia fiului ei favorit. În izvoarele istorice, Junie nu este decît un nume abia amintit. Personajul din tragedie a fost construit în întregime de către autor. Racine avea nevoie de un asemenea personaj din două motive: pentru ca răpirea ei să explice dizgrațierea Agrippinei și pentru ca Néron să-i devină lui Britannicus și rival sentimental, nu numai

[1] M. M. M. Bernardin, *Racine et la tragédie au temps de Racine*, capitol în *Histoire de la Langue et de la Littérature française*, vol. V, publicată sub direcția lui L. Petit de Julleville, Paris, 1898.

https://biblioteca-digitala.ro

politic. Din documente reiese că Britannicus nu avea decît vîrsta de paisprezece ani; poetul îi va da o vîrstă mai matură, pentru ca astfel episodul lui sentimental și rivalitatea pe acest plan cu Néron să capete justificare.

Britannicus este în totul o capodoperă. Se încrucișează în ea două mari situații morale: furtuna caracterului feminin cînd este purtat de ambiție și crimă, și catastrofa la care poate duce sentimentul atotputerniciei, mai ales atunci cînd sălășluiește într-un suflet tînăr, gata ca pentru vanitatea viciului să-și strivească umanitatea.

În repertoriile de teatru, *Britannicus* s-a bucurat și se bucură de aceeași audiență ca *Andromaque* și *Phèdre*.

11. Bérénice; Bajazet; Mithridate; Iphigénie

Bérénice i-a fost sugerată poetului de către Henrieta de Anglia. I-o propusese și lui Corneille, poate cu intenția de a confrunta talentul și abilitatea celor doi poeți. Faptul și urmările lui au prilejuit noi polemici și dezbateri literare, unele din acestea incontestabil utile, altele cu manifestări și consecințe regretabile.

Titus devine împărat urmînd la tronul Romei după moartea lui Vespasian. Senatul nu-i încuviințează s-o ia în căsătorie pe Bérénice pe care o iubea de mai multă vreme, pe motiv că aceasta era o principesă străină. Titus nu are curajul să înfrunte senatul. Hotărăște să renunțe la Bérénice și îl însărcinează pe Antiochus să-i aducă faptul la cunoștință. Acesta o iubea și el pe Bérénice. În primul moment, principesa refuză să creadă că faptul ar fi adevărat. Vestea o indignează. Cere ca Titus însuși să-i anunțe voința lui. Pusă în fața realității, Bérénice i se va supune. Își ia rămas bun de la Titus, pe care va continua să-l iubească cu resemnare majestuoasă. Antiochus ar vrea s-o urmeze; Bérénice însă înțelege să rămînă credincioasă acestei renunțări.

În scrierile lui Suetoniu din care poetul a extras unele date, personajul Bérénicei apare într-o cu totul altă conjunctură. În clipa cînd Titus se urca pe tron, principesa avea vîrsta de cincizeci de ani. Era fiica lui Irod Agrippa I, regele Iudeei. Fusese de două ori căsătorită. Se afla la Roma de zece ani, unde legătura ei cu moștenitorul tronului era de notorietate publică. Îndepărtarea ei — spune mai departe istoricul latin — s-a făcut *invitus invitam*, adică pe deasupra amîndurora. Antichitatea număra acest episod printre faptele lui mici, vulgare, prea banal și pentru a-l admira, ca și pentru a-l detesta. Racine însă i-a dat proporții, lumini și înțelesuri poetice. E poate cea mai pregnantă ilustrare a teoriei lui că procesul tragic se poate constitui fie și în jurul unui fapt cît de obișnuit al vieții; materia evenimentelor poate fi redusă la foarte puțin, din moment ce interesul dramatic trebuie să rezulte din desfășurarea și zugrăvirea conflictului pasional.

Bérénice este încă o figură menită să-l consacre pe Racine ca poet al sufletului feminin. Ne interesează mai ales în manifestările ei dinaintea hotărîrii finale. Pînă la abnegația din aceasta, există un lanț patetic de zvîrcoliri. Ființa Bérénicei e constituită din iubire; pare a trăi numai pentru aceasta. În ochii ei, Titus exprimă și valorează cît un univers. Tot ce-i umple timpul, ce-i susține așteptarea, ce-i constituie sensul de viață, e să

https://biblioteca-digitala.ro

primească un semn de la el. Treburile statului, jertfa la care acestea îl obligă, nu o interesează. Nu-și dă seama cît de nedreaptă poate fi uneori în izbucnirile și aprecierile ei. Se revoltă constatînd că pe bărbatul iubit lacrimile ei nu-l impresionează mai mult. Trece la implorări dureroase, umilindu-se ca și cum în ființa ei nu ar mai exista nici o urmă infimă de orgoliu. Atîta ambiție mai poate avea: să-i smulgă lui Titus „un suspin", „o privire", „un singur cuvînt rostit de buzele lui". E gata să renunțe fie și la ultimul respect de sine: îi cere s-o lase lîngă el, chiar fără a-i deveni soție.

Momentul rupturii are în el cruzimi de un adevăr sublim. Bérénice izbucnește în recriminări violente. E pe pragul nebuniei. S-ar spune că rațiunea refuză s-o mai ajute. Strigătele ei se precipită cu disperare, pornind ca din adîncurile unui instinct rănit. Nimic acum nu mai e în ea judecată; totul s-a transformat într-o revoltă în care ființa ei fizică se contopește cu cea morală. Pe cine a putut să ofenseze? Ce crimă poate fi aceea că a iubit prea mult? Cine vrea să înece un suflet în atîtea lacrimi? Pune aceste întrebări nu numai lui Titus, oamenilor, societății, ci parcă soartei, existenței înseși.

Într-un vers de la sfîrșit, rostit cu liniște adîncă, acceptîndu-și destinul de învinsă și luîndu-și rămas bun de la omul pe care nu va înceta să-l iubească, Bérénice se definește singură:

J'aimais, seigneur, j'aimais, je voulais être aimée...[1]

În ianuarie 1672, la Hôtel de Bourgogne, într-o distribuție în care continua să strălucească vestita Champmeslé, s-a reprezentat *Bajazet*, drama despre care Louis Racine, fiul poetului, avea să spună cu justețe că în ea „totul e verosimil, deși nimic nu e adevărat".

Ca să se documenteze, Racine citise mult: *L'Histoire des Turcs* de Mézeray, *Abrégé de l'histoire des Turcs* de Du Verdier, rapoarte diplomatice, memorii ale călătorilor, plus o seamă întreagă de scrieri literare cu subiecte orientale, între care trebuie să menționăm mai ales o nuvelă a lui Segrais, *Floridon ou l'Amour imprudent*. În prefața piesei, Racine a ținut să declare: „m-am preocupat cu precădere să nu schimb nimic nici din moravurile și nici din obiceiurile națiunii". Adevărul e că încă din secolul al XVI-lea, ca urmare a călătoriilor și descoperirilor din Renaștere, scrierile literare cu subiecte luate din lumea sultanilor deveniseră frecvente, alcătuind o adevărată modă a vremii.

Subiectul, în raport cu celelalte drame raciniene, este mai încărcat de evenimente. Schematic, iată faptele: Roxane, soția sultanului plecat în expediție, primește dispoziția să-l suprime pe Bajazet, fratele acestuia; îndrăgostindu-se de proscris, îi propune s-o ia în căsătorie și împreună să-l răstoarne pe Amurat de pe tron; dar Bajazet o iubește pe Atalide; încearcă să se elibereze de sub stăruințele tiranice ale Roxanei; aceasta află de adevărata iubire a lui Bajazet și-l ucide; în final, Roxane și Atalide își pun capăt zilelor.

Deși pe scenă piesa a înregistrat succese mari, criticile îndreptate împotriva ei au fost aspre. Doamna de Sévigné o numea: „acest mare carnaj"; La Harpe declara: „admirația mea pentru Racine, ale cărui frumuseți mă

[1] „Iubeam, stăpîne, iubeam și năzuiam să fiu iubită..."

https://biblioteca-digitala.ro

pasionează, nu mă poate opri de a-i vedea și defectele"; lui Corneille i s-a atribuit remarca: „recunoașteți că ați făcut cunoștință cu turci bine francizați".

Afirmația atribuită lui Corneille era oarecum răutăcioasă. Orientul pe care ni-l sugerează aici poetul nu este unul de ornament, ci unul real. Într-adevăr, din datele pe care le deținem, punerea în scenă era naivă. Salonul „*à la turque*" despre care se amintește în memoriul decoratorului Laurent, cele două pumnale atîrnate pe un perete, costumul de „sultană" pe care îl purta actrița Clairon, turbanul de rigoare, firește că nu erau în măsură să asigure în mod convingător un colorit oriental. Dar ce contează aici în primul rînd e climatul moral.

Or, sub acest raport, piesa e grăitoare. Simțim în jurul nostru o atmosferă de palat în care se pun la cale fapte sîngeroase, inspirate de porniri fanatice, încărcate de superstiții răzbunătoare. Ne aflăm într-o lume de stăpîni și de sclavi în care vizirul e un atotputernic ce nu dă socoteală nimănui. Se iau hotărîri în umbră, din rațiuni tulburi, purtînd întotdeauna în ele semnele misterioase ale unei naturi aprinse și ale unor criterii ca de pe alte meleaguri.

Personajele — Roxane în orice caz — confirmă și întregesc tabloul. Sultana este o ființă brutală, a cărei întreagă manifestare i-a fost conformată în viața de serai. Fusese o sclavă. Folosindu-și frumusețea, ascuțindu-și o putere înnăscută de intrigă, devenise favorita și soția sultanului. Să nu spunem dintr-o dată că îl *iubea* pe Bajazet; mai presus de acest sentiment îl *voia*. Sentimentul propriu-zis de dragoste se va constitui cu timpul; pînă a se ajunge aici fusese în joc un sentiment de dominație în care putem recunoaște orgoliul de femeie fatală, o curiozitate sălbatică, un impuls instinctual, parcă o trebuință nestăpînită de a pune la încercare o taină demonică. Îndrăgostindu-se, manifestarea Roxanei va fi deopotrivă una de patimă și de frenezie, cu salturi de la gesturi seducătoare la acte de autoritate, de la învăluiri ușoare ale voluptății pînă la revărsări de forță teribilă, în toate acestea cu asprimea pasiunii, niciodată însă și cu vreo undă mîngîietoare de tandrețe. Există opinia că Roxane ar fi personajul feminin cel mai dezlănțuit din toată literatura dramatică a lumii.

Sub aceeași prismă trebuie să-l privim și pe Bajazet. Voltaire, în scrisoarea către François de la Noue (1739), reedita o părere ca aceea a lui Corneille: „...Vă întreb, domnule, dacă în stilul în care e scris tot rolul acestui turc ați putea recunoaște altceva decît un francez care se adresează turcoaicei sale cu *Madame*, și care se exprimă elegant, cu blîndețe. Nu ați fi dorit ceva mai bărbătesc, mai ferm, mai energic, în felul de a se exprima al acestui tînăr otoman care se vede oscilînd între Roxane și imperiu, între Atalide și moarte?..."

E drept, Bajazet nu mînuiește iatagane, nu invocă pe Alah, nu ascultă cîntarea muezinului, nu-l auzim rostind versete din *Coran*... Culoarea lui locală este de ordin interior. E și el o ființă pasională, excesivă; o dovedește în dragostea pentru Atalide. Mîndria lui are în ea ceva sălbatic. Fie și în actele lui născute din iubire transpar accente de ferocitate, venite de undeva departe, din străfunduri de rasă. Pare indecis; ezită între adevăr și minciună; dă impresia că nu are nici curajul de a-și mărturisi iubirea, nici pe acela de a o strivi. Totuși, acestea nu sînt semne de slăbiciune. Sînt mai degrabă

https://biblioteca-digitala.ro

formele lui de tenacitate, dacă ne gîndim că este un om fără resurse deosebite, în genere stîngaci, care și-a petrecut o parte de viață în captivitate și care înainte de orice s-a format ca războinic. E încolțit din toate părțile, țintă și victimă a multora: sultanul Amurat, marele vizir, Roxane. Energia lui a fost în bună parte sfărîmată. Poate că dacă nu s-ar fi îndrăgostit de Atalide, s-ar fi apărat mai bine. Dar acest sentiment îl obligă să vină în fața adversităților de soartă cu fondul lui sufletesc adevărat, făcut din scrupule morale, din ezitare în fața răului, din nevoie de iubire.

O forță pasională ca a Roxanei, cu revărsările ei sălbatice de dragoste și gelozie, trebuia să se petreacă sub un cer mai arzător, într-un climat fizic și moral în care exaltarea și paroxismul să pară la ele acasă. De aceea putem admite că Racine a mers spre subiectul său oriental în primul rînd dintr-o nevoie poetică și intelectuală de a da studiului său pasional cadrul potrivit și culoarea lui adevărată.

Mithridate a văzut lumina rampei în ianuarie 1673, tot la Hôtel de Bourgogne, a doua zi după solemnitatea de recepție a poetului la Academia Franceză. De astă dată admiratorii lui Corneille și-au temperat vehemența; pe alocuri s-au arătat dispuși chiar spre considerări elogioase, subliniind însă întotdeauna că această reușită provenea din faptul că noul poet consimțea în sfîrșit să urmeze lecția bătrînului maestru.

În prefață, Racine ne indică din ce surse s-a inspirat: Florus, Plutarh, Dio Cassius, Apian. Fondul istoric este respectat; însă, ca și în celelalte piese, nu atît în ce privește exactitatea faptelor cît a caracterelor.

Mithridate, regele din Pont, a cărui vîrstă a început să fie crepusculară, s-a îndrăgostit cu putere de Monime, o tînără principesă. Pe aceasta o iubesc în tăcere și cei doi fii ai regelui, Xipharès și Pharnace. Sentimentele tinerei fete se îndreaptă spre cel dintîi. Din gelozie, Pharnace îi denunță pe îndrăgostiți tatălui. Mithridate, făcînd un joc dublu, smulge Monimei mărturisirea. Însetat de răzbunare, e gata s-o aplice. Dar armatele romane sînt la porțile cetății. Mithridate, al cărui suflet de soldat continuă să fie același, se avîntă în luptă. Pentru a nu cădea viu în mîna invadatorilor, se străpunge cu spada. Dar Xipharès, viteaz și el, redresează situația militară. Murind, Mithridate consfințește dragostea și căsătoria celor doi tineri.

În cadrul acestei acțiuni apar într-adevăr situații corneliene, unele sub formă de lovituri de teatru: vestea invadării atunci cînd Mithridate se pregătea să-și pună în aplicare răzbunarea; contraordinul regal, tocmai în clipa în care Monime ducea la buze cupa cu otravă ce-i fusese ordonată; revenirea lui Xipharès cînd toți îl credeau căzut în luptă; finalul însuși, nu cu prăbușirea eroilor ca în toate piesele de pînă atunci, ci cu o victorie morală, ca în atîtea din dramele de bătrînețe ale lui Corneille.

Racine declară că a avut în vedere o dramă istorică. Aceasta totuși rămîne partea slabă a piesei. Critica insistă asupra unor stîngăcii: Racine pare a nu fi în elementul său cînd trebuie să definească situații politice, să invoce rațiuni de stat, să vorbească și să procedeze ca un conducător de oști. În această privință, Corneille îi este superior. Abatele Du Bos, cu justețe, am putea spune și cu o anume ironie, avea să scoată la iveală o seamă de anacronisme și naivități. Cum ar fi fost cu putință ca oștile lui Mithridate să ajungă în decurs de numai două zile din Crimeea la gurile

https://biblioteca-digitala.ro

Dunării și apoi, în trei luni, să străbată toată Peninsula Balcanică, să ajungă la Adriatica și de aici să coboare la Roma?

Obiecția că rămîne departe de adevărul istoric i se va aduce și acum. Era îndeajuns de stăruitoare. Vom recunoaște în ea nu doar o părere personală sau alta, ci și o stare de opinie mai generală. Reproducem un fragment din foiletonul pe care Donneau du Visé îl publica în *Mercure galant*, puține zile după premieră: „...Deși nu s-a folosit decît de numele lor — al lui Mithridate, al celor doi prinți, fiii săi, și al Monimei — nu-i era totuși îngăduit să modifice adevărul unor fapte istorice cunoscute pentru a scoate din ele o piesă agreabilă, tot așa cum nu se cădea să înveșmînteze turcește îndrăgostiți și îndrăgostite din zilele noastre. A îndulcit teribila ferocitate a lui Mithridate care, după cum se știe, și-a sugrumat soția, făptură căreia cei vechi îi elogiau mereu frumusețea și marea ei virtute; și deși era un barbar, i-a dat o moarte demnă de cel mai bun principe al lumii..."

Oricum, această latură istorică rămîne pe un plan secundar. Ce ne interesează e tot drama pasională. Sînt în joc suflete puternice, cuprinse de o agitație tulbure. Mithridate are în el toate trăsăturile unui mare despot și cuceritor oriental. E viu, puternic, adevărat. Racine, în prefața operei, declară că a ținut să zugrăvească personajul cu trăsăturile pe care i le-au indicat izvoarele cercetate: ură violentă împotriva romanilor, curaj, finețe, disimulare și gelozia aceea care „de atîtea ori a costat viața iubitelor sale". Ca rege barbar, era firesc să-i urască pe romani. Devine penibil cînd trebuie să recurgă la minciună și la teroare, ascunzîndu-se astfel de sine, amăgindu-se că va putea trece dominator peste fatalități care i-au venit o dată cu anii vîrstei. Gestul său final, într-adevăr, e majestuos; în lumina lui, panica pe care putuse să ne-o toarne în suflet se alungă. Ne putem totuși întreba dacă acest gest se acorda în totul cu psihologia de pînă atunci a personajului.

Față în față cu acest tiran, răspunzînd cu demnitate și cu candoarea sentimentului pur la brutalitățile și plăcerile lui de a tortura, se află Monime. S-a născut în climatul blînd de la Efes. Are în ea grația caracteristică a fiicelor nobile din Asia grecească. Cu toată ființa ei se pregătește pentru sărbătorile sufletești ale iubirii, ale sentimentului, ale datoriei de viață. Reunește în mod armonios trăsături de grație și accente energice de curaj. E delicată, suavă, adesea timidă, ca și cum toată ființa i-ar fi constituită din atingeri ușoare și din înfiorări. Rareori o atît de sinceră și grațioasă putere de a rămîne ființă supusă, trăsătură în care Antichitatea vedea principala virtute feminină; și deopotrivă, rareori un mai hotărît curaj, o mai mare stăpînire de sine și o mai deplină rectitudine morală în sufletul unei femei trebuind să-și apere onoarea și pudoarea ultragiată.

Pînă ce actorii de la Hôtel de Bourgogne vor putea să prezinte pe scena lor o nouă dramă de Racine aveau să se scurgă aproape doi ani. În acest timp poetul s-a analizat pe sine, a reconstituit mintal drumul pe care arta sa îl parcursese pînă atunci și s-a preocupat să discearnă sensuri utile din diferitele dezbateri ale vremii.

Începea să renască gustul pentru legenda antică. Cugetele păreau mai puțin dispuse pentru tragedia cu subiecte politice. Se auzeau proteste împotriva spiritului dulceag, a manierelor convenționale, a veșmîntului salonard, a deznodămintelor concesive; în general, proteste împotriva a ceea ce Claude Fleury, urmașul lui Boileau la Academia Franceză, numea „*les tendresses*

https://biblioteca-digitala.ro

et les douceurs". Se cerea o revenire mai insistentă și mai esențială la modelul grec; și implicit se cerea ca tragedia să aducă pe scenă nu numai sfîșierea, cu prăbușiri în neant ale ființei umane, ci și nobletea acesteia, puterea de a se depăși pe sine, încrederea în forțele ei intrinsece.

Pentru Racine, această orientare era tocmai ceea ce îi convenea mai mult. Și înainte preferase modelul grec celui latin; faptul se înscria în chiar formația lui sufletească și intelectuală. Acum însă procedeul intra în faza lui de cristalizare. *Mithridate*, cu toată nota corneliană, avusese și o pronunțată tinctură greacă. Scena din actul ultim, cînd eroina primește din mîna emisarului otrava pe care i-o ordonase regele, este ilustrativă. Monime își amintește de țărmurile însorite ale loniei. Phoedimei, care îi fusese confidentă, îi spune: „nu tulbura farmecul acestei clipe fericite cu lacrimi nedemne"; își manifestă dorința ca popoarele să-i cunoască suferința; invocă umbra lui Xipharès pe care îl credea mort: „primește-mi sacrificiul și fie ca această otravă să răscumpere sîngele iubitului meu".

Noua lui dramă, *Iphigénie*, s-a reprezentat în ianuarie 1675. Poetul avusese ca model principal *Ifigenia în Aulida*, drama lui Euripide. Subiectul în genere păstrează linia celui clasic.

Corăbiile grecești nu-și puteau lua drumul spre Troia. Stau imobilizate în Aulida. Zeii, mîniați, țin în loc vînturile care ar trebui să le umfle pînzele. Pentru a li se potoli această mînie, le va fi sacrificată Iphigénie, fiica lui Agamemnon. Aflînd adevărul, acesta se revoltă. Clytemnestre, mama sa, se împotrivește cu sălbăticie. Pe Iphigénie o apără și Achille, logodnicul ei. Pînă în cele din urmă, resemnată, va accepta sacrificiul. Intervine însă Ériphile, captiva lui Achille, care îl iubește. Din disperare, aceasta se ucide pe altarul pe care trebuia să urce Iphigénie. Zeii acum puteau fi împăcați; li se făcuse jertfa pe care o doriseră.

Personajul Ériphile este inventat pe de-a-ntregul de Racine. Poetul declară că fără această inovație nu s-ar fi oprit niciodată asupra subiectului. Prin el căpăta posibilități multiple de manevrare în cuprinsul acțiunii dramatice. Ériphile îl iubește pe Achille; Achille o iubește pe Iphigénie: acest lanț permitea autorului să introducă în dramă gelozia amoroasă a captivei, element pasional de natură să sporească tensiunea și patetismul conflictului. În plus, dobîndea pentru deznodămînt o soluție mai reală, înlocuind pe cea miraculoasă a lui Euripide.

Există și alte modificări în raport cu textul original, nu mai puțin caracteristice. Agamemnon, ca și în drama lui Euripide, își păstrează orgoliul regal; totuși, ceva în el s-a frînt; ambiția lui seamănă mai degrabă a destrămare; e un om pe care destinul l-a copleșit, parcă fără vreo speranță de redresare. Clytemnestre la Euripide se afunda în raționamente care îi dădeau o majestate oarecum rece; în versiunea lui Racine, acestea dispar. În situațiile în care trebuie să-și apere fiica, regina uită de orice mîndrie și de orice notă protocolară a rangului. În clipele acelea, cu glasul naturii, cu porniri de fiară care își apără puii, nu mai vorbea în ea nimic altceva în afara instinctului de mamă. Ahile în cele două versiuni diferă mult. Cel din textul lui Euripide era îndrăgostit numai în parte; pe Ifigenia nu o cunoștea încă; oarecum, soarta tinerei fete îi este indiferentă. Racine își umanizează personajul și îi constituie o psihologie mai modernă. Se încru-

https://biblioteca-digitala.ro

cişează în el două sentimente: al onoarei şi al iubirii. Acesta din urmă va scoate la lumină atît latura de generozitate a personajului cît şi pornirile lui violente.

Dar principala atenţie este aceea pe care ne-o reţine personajul Iphigéniei. Şi la Euripide, şi la Racine, tînăra fată iubeşte viaţa şi înţelege să trăiască pentru a se bucura de lumina ei. În ambele texte eroina consimte cu resemnare la jertfa ce i se cere. În versiunea lui Euripide acceptă sacrificiul gîndindu-se că astfel va contribui la salvarea Greciei; ceea ce îi va da tăria să primească o soartă atît de aspră este exaltarea ei patriotică. În versiunea lui Racine, centrul de gravitate al conflictului îl constituie iubirea. Iphigénie e îndrăgostită cu un sentiment pe cît de cast şi de inocent, tot pe atît de exclusiv. Protestează, îşi apără dreptul la viaţă în nădejdea fericirii ei lîngă Achille care i-a fost promis ca soţ. Intervine însă ruptura dintre acesta şi Agamemnon. Din clipa în care i s-a interzis să se mai gîndească la fostul ei logodnic, Iphigénie nu mai găseşte vreun rost vieţii. Renunţînd la iubirea ei, poate renunţa şi la viaţă. Mulţumeşte zeilor că i-au cerut numai atît: „O zei, cît sînteţi de buni! nu mi-aţi cerut decît viaţa!“ Se supune voinţei părinteşti; sacrificiul ei îi va salva gloria regală, atît de ameninţată.

În raport cu alte drame ale lui Racine, se poate ca *Iphigénie* să pară mai slabă. Totuşi, opera produce încîntări. Îndeosebi, comentatorii au relevat varietatea în stilul ei atît de unitar şi libertatea pe care o permite aparenta regularitate. Este şi clasică, şi modernă; şi franceză, şi universală; şi îndepărtată, plutind în spaţiul de legendă, şi tot atît de reală, aproape de pămîntul şi de viaţa umanităţii noastre obişnuite. La Comedia Franceză, *Iphigénie* a cunoscut aproape tot atîtea şiruri de reprezentaţii ca şi *Andromaque* sau *Phèdre*.

12. Phèdre

Sîntem în punctul de culminaţie al creaţiei raciniene şi deopotrivă în acela al întregului teatru clasic francez.

Avem de analizat aici nu doar o operă anumită, ca verigă în lanţul pe care l-am reconstituit pînă acum, ci un întreg proces evolutiv, atît în ce priveşte psihologia lui Racine cît şi concepţia sa de artă.

Trecem repede peste episodul care în mica istorie literară a primit denumirea de „războiul celor două *Fedre*“. E vorba de o cabală în viaţa literară şi de teatru a vremii, desigur mai accentuată şi cu mai mult răsunet decît celelalte, dar ca intenţie şi ca substanţă asemănătoare cu acestea.

Premiera piesei lui Racine a avut loc în ziua de 1 ianuarie 1677, la Hôtel de Bourgogne. A doua zi pe afişul teatrului Guénégaud apărea o altă *Phèdre*, autorul fiind Nicolas Pradon care debutase cu trei ani înainte prin tragedia *Pyrame et Thisbé*. O manevră condusă de ducesa de Bouillon şi de ducele de Nevers, fratele ei, despre care destăinuirile vremii pretind că i-ar fi costat suma de cincisprezece mii de livre, a făcut ca timp de două săptămîni sala de la Hôtel de Bourgogne să rămînă goală şi glacială, cu toate eforturile actorilor: Champmeslé în rolul Phèdrei, D'Ennebaut în rolul Ariciei şi Baron în rolul lui Hippolyte.

https://biblioteca-digitala.ro

Desigur, ar fi fost preferabil ca Racine să evite violențele polemice. Piesa lui Pradon nu era într-atîta de rea, încît să justifice toate criticile ce i s-au adus. Dacă s-a eliminat, nu e prin efectul acestora critici, ci printr-o limpezire naturală a lucrurilor, o dată ce prima etapă de febră și de răscoliri pasionale se consumase.

Trebuie să admitem că în criza interioară ce a urmat, cu renunțarea poetului de a mai scrie pentru teatru, această cabală și-a avut partea ei de contribuție. Nu e însă cazul să împingem această interpretare prea departe. Chestiunea e mai complexă. De fapt, Racine nu era la prima polemică; și el la rîndul lui dăduse lovituri altora; venind în teatru, știa că asemenea manifestări sînt inerente; Corneille, înaintea lui, nu fusese mai scutit de ele; afară de aceasta, teatrul nu-i dăduse numai amărăciune, ci și mari satisfacții, încununate de glorie și consacrare. Criza, fără îndoială, avea alte resorturi. Putem presupune că între lumea vie, modernă, încărcată de pasiune și freamăt instinctual pe care o crease pentru scenă și aceea abstractă, riguroasă, din formația lui jansenistă, se ivise un punct de răscruce. Nu putem ști, și nici nu vom ști vreodată, ceea ce s-a petrecut cu adevărat; tot așa cum nu vom ști niciodată cu certitudine de ce Shakespeare și-a frînt singur bagheta actualității și a gloriei ca să se întoarcă singur și obscur la Stratford.

Trecem repede și peste subiectul dramei. În prefață, Racine declară că s-a inspirat din Euripide, adăugînd: „...cu toate că în conducerea acțiunii am urmat un drum diferit de al acestuia, am ținut să îmbogățesc piesa cu tot ce mi-a părut strălucitor la acesta". Nu mai puțin, poetul a fost influențat și de tragedia cu același nume a lui Seneca.

Phèdre a primit știrea că Thésée, soțul ei, a murit. Este îndrăgostită cu disperare de Hippolyte, fiul acestuia dintr-o altă căsătorie. Încercase și înainte să-i destăinuie acest sentiment, dar se izbise de indignarea tînărului. Nu a pierdut însă orice nădejde. Se întreabă dacă acum, cînd Thésée nu mai există, dragostea ei ar mai putea să pară nelegitimă. Trece prin alternări dureroase. Pe de o parte, năzuiește încă; pe de altă parte, implcră pe Venus s-o răzbune prin pieirea lui Hippolyte. Între timp, Thésée reapare; moartea lui fusese un zvon fals. Muncită de remușcări, Phèdre ar vrea să-i mărturisească totul. Află însă că Hippolyte o iubește pe Aricie. Are mintea zdruncinată de teamă și gelozie. Se folosește de doica sa, Oenone, pentru a-l calomnia pe Hippolyte față de Thésée.[1] Ajunge astfel la urechile acestuia știrea că fiul său ar fi încercat s-o seducă. În apărarea sa, Hippolyte se dovedește stîngaci. Tatăl, înfuriat, cheamă asupra fiului său blestemul lui Neptun. Phèdre lasă ca acest blestem să se înfăptuiască; cu mintea tulburată o respinge pe Oenone, acuzînd-o de soarta nevinovatului. Thésée află din gura Ariciei adevărul asupra sentimentelor lui Hippolyte. Phèdre își mărturisește crima și se sinucide.

---

[1] În prefață, Racine motivează de ce în această calomnie s-a folosit de un personaj intermediar. Iată pasajul corespunzător:

„Am avut chiar grijă să o fac mai puțin odioasă (pe Phèdre, *n.n.)* decît în tragediile anticilor, în care ea îl acuză direct pe Hippolyte. Am socotit calomnia drept un fapt prea josnic și întunecat pentru o prințesă, capabilă de altminteri de sentimente nobile și virtuoase. Pentru o asemenea faptă urîtă, mi s-a părut că doica, prin înclinațiile ei servile, ar fi un personaj mai potrivit..."

https://biblioteca-digitala.ro

Tema fusese tratată și de alți dramaturgi, mai mult sau mai puțin contemporani: Gilbert (1641), La Pinelière (1643), Garnier (1573), Bidar ș.a. Dar în dramele tuturor acestora, Hippolyte și Phèdre apăreau cu veșminte convenționale, prevenitoare, pentru a nu indispune criteriile și sensibilitatea vremii. Racine, firește, nu se putea opri la aceste niveluri. Trebuia să dea eroilor săi pasiuni vinovate, putere fatidică, încordare tragică. Pentru aceasta era necesar să meargă direct la sursele antice: Euripide și Seneca. Ne interesează în primul rînd personajul feminin. Racine împrumută elemente din amîndoi poeții clasici; dar acestea sînt turnate într-o structură nouă, proprie, purtînd pe toată întinderea ei o pecete de geniu.

Eroina lui Euripide era o victimă a Venerei. Poate că fără sfaturile provocatoare ale doicii sale și-ar fi apărat mai bine sufletul; și-ar fi luat secretul cu ea în mormînt. Pasiunea o strivește; nu are nici puterea de a și-o destăinui, nici pe aceea de a o suporta. Își va pune capăt zilelor, pentru ca astfel să ucidă și sentimentul cu care nu poate lupta. Înainte de a trece la acest gest, lovește în Hippolyte. Judecata ei era stăpînită aproape în întregime de ceea ce putea să-i dicteze gelozia pasională: mor din cauza lui, să moară deci o dată cu mine!

În drama lui Seneca, personajul apare cu trăsături diferite. Fedra sa este o desfrînată. Se dedă viciului fără reținere, fără scrupule, fără remușcări. Își declară dragostea cu impudicitate. Nu doica este aceea care ar influența-o negativ, ci ea îi cere acesteia să încerce a-l îndupleca pe Hippolyte. Nu are nimic în vedere în afara pasiunii sale. Trece la actul funest cînd și-a putut da seama că era zadarnic să stăruiască.

Racine, în caracterul eroinei sale, va împleti unitar două trăsături contradictorii: tumultul pasional și aspirația la nevinovăție. Ne-o spune el însuși în lămuririle din prefață. Înainte de alte aprecieri avem datoria de a ține seama de acestea. Phèdre — precizează poetul — nu este nici în totul vinovată, nici în totul inocentă. Se află sub stăpînirea unei pasiuni vinovate, care îi produce oroare în primul rînd ei însăși. Se străduiește cît poate pentru a ieși de sub încleștarea ei. Acesta îi este destinul; apasă asupra ei o mînie a zeilor. Ar prefera să moară decît să se destăinuie. Cînd totuși împrejurările o silesc să vorbească, e atîta dezordine în cuvintele sale, încît simțim că în crima ei vorbește și o pedeapsă divină, nu doar voința proprie. Își dă seama că pentru păcatul ei nu ar putea să-i vină de undeva iertare. Cu toate acestea păstrează în suflet o credință. Se teme de judecata viitoare; imaginea infernului o urmărește. Ideea culpabilității o cutremură.

Trebuie să reținem explicațiile poetului și cu privire la Hippolyte. L-a privit altfel decît Euripide. Poetul grec făcea din eroul său o făptură înțeleaptă, integră, străină parcă de orice imperfecțiune umană. I s-a și obiectat aceasta: din cauza ei, moartea eroului trezea mai mult indignare decît milă. De aici, inițiativa lui Racine. Lui Hippolyte — dacă se poate spune așa — îi va atribui și o slăbiciune. Mai precis, o trăsătură prin care să vină în dezacord cu tatăl său, oarecum făcîndu-l vinovat față de acesta, dar care totodată să-i păstreze întreaga măreție de suflet, putînd astfel să cruțe onoarea Phèdrei și să se lase pedepsit fără a schița împotriva ei vreo încriminare. Față de Aricie, din familia foștilor regi ai Atenei, Thésée fusese un uzurpator. Îi ucisese tatăl și frații. Hippolyte, îndrăgostindu-se de Aricie, și mai

https://biblioteca-digitala.ro

cu seamă recunoscînd această dragoste, implicit adera la vechile rînduieli, acelea pe care tatăl său le violase.

Și asupra lui Hippolyte s-a repetat vechea obiecție, adusă multor eroi racinieni: e un personaj francez, nu unul din legenda elină; trăsăturile lui sînt ale unui om din societatea modernă, nu dintr-o lume îndepărtată. Totuși, nu este așa. Hippolyte are și manifestări dure, de om cu sufletul încă barbar. Să-l privim cu mai multă scrutare. Vom vedea că nu-și trădează legea de fiu al amazoanei. Slăbiciunile Phèdrei nu-l tulbură; în fața lor rămîne neclintit. E aproape fără milă. Îi adresează priviri disprețuitoare, ostile. Nu resimte nici o stingherire cînd o revede. În declarațiile pe care le face Aricicei, e totuși stîngaci. Are mintea plină de imagini de pădure, de vînători, de curse de care; atîtea trăsături în ființa lui confirmă o ereditate războinică; nu-și ascunde instinctul său încă puternic de barbar tînăr. Deopotrivă, există în el tot atîtea trăsături de sensibilitate, traducîndu-se în gingășia lui sufletească, în justețea lui morală, în capacitatea sa de jertfă.

Cît adevăr poate fi în ipoteza, de atîtea ori postulată și dezbătută, că această tragedie unde teama de păcat și remușcarea eroinei stăruie permanent ar închide în ea o influență sau o teză jansenistă? Chestiunea e delicată; nimic mai greșit decît să considerăm că am putea-o judeca după simple aparențe. Faptul că a sprijinit-o un spirit subtil ca al lui Chateaubriand este explicabil; acesta raporta totul prin prismă apologetic-creștină. De fapt, deschizînd în plin această chestiune, nu asupra unei singure piese sau unui singur personaj am avea de discutat, ci asupra întregii concepții și psihologii a creației raciniene. Lumea în care Racine ca poet se simțea mai în elementul său era o lume a durerilor profunde, fără ieșire, cu amenințări, blesteme și catastrofe. O lume, am putea spune, în care nefericirea nu apărea ca fapt episodic — pedeapsă, sancțiune a unor erori comise, întîmplare — ci ca o formă de manifestare a destinului, ca scadență inerentă a vieții. În religia sa, ca și în arta pe care a practicat-o, Racine mergea cu preferință spre domenii și soluții ale neliniștii umane. Nu justiție, nu înțelepciune, nu agregare armonică a lucrurilor, nu treptele posibile ale înțelegerii, ci izbucniri impetuoase, destrămări, jertfe absurde, abnegații sau renunțări ireductibile. Între păgînismul dionisiac din contextualitatea spirituală a operelor și creștinismul jansenist din intimitatea conștiinței sale nu exista o prăpastie, pentru ca trecerea dintr-unul în celălalt să reclame procesul intens al unei reconversiuni. Aceasta este optica nouă asupra problemei morale a poetului. Revenirea lui la Port-Royal nu s-a produs printr-o zguduire interioară de proporții metafizice, după cum și plecarea lui de aici sufletește nu fusese niciodată totală.

De aceea e riscant să afirmăm că *Phèdre* ar fi o dramă de concepție jansenistă sau că exercițiul sufletesc al poetului în vreme ce o scria ar însemna preludiul spiritual al reconversiunii sale. Cadrul jansenist era un cadru rigid, cu norme rigoriste, cu dogmatizări, fixînd binele și răul în categorii distincte, fără vreo putință de a comunica unele cu altele. Or, umanitatea zugrăvită de Racine era prea complexă pentru a intra în asemenea tipare. Personajele sale sînt și bune, și rele; nimeni nu ar putea să indice cu precizie cît de bune și cît de rele. Ar fi să le diformăm, să le răpim sensul lor viu, am putea spune să renunțăm la ele, încercînd a le așeza în unghiul criteriilor janseniste de damnație sau de salvare. Să ne gîndim la stările

https://biblioteca-digitala.ro

de suflet ale Phédrei: la dorinţa chinuitoare, la atîtea frămîntări dureroase mai presus de puterea ei de a le stăpîni, la atîtea alternări chinuitoare între scrupule morale şi impulsuri sălbatice de gelozie, la toată febra aceea ce-i învăluia necruţător şi fiinţa fizică, şi inima. Ce ar putea să devină acestea, cîtă restricţie ar trebui să punem în freamătul şi în propagarea lor de unde, judecîndu-le sub rigoarea rece şi sistematică a ideilor morale sau teologice de bine şi rău?

E mai plauzibil, credem, că Racine şi-a conceput personajul cu gîndul adîncirii în tragicii greci, nu cu acela al întoarcerii la jansenişti. De altminteri, toată drama se scaldă în colorit grec. Plutim într-o atmosferă de mistere şi de legendă; ne ajung veşti despre isprăvile lui Teseu; ni se evocă Aheronul, fluviul din infern pe care nimeni nu l-a trecut de două ori, ca şi marea unde s-a prăbuşit cutezătorul Icar; îi auzim parcă pe cîinii lui Piritou, aceia care se hrănesc cu carne de om; e o lume cu oameni şi totodată cu semizei, cu mistere şi cu lumini, cu adevăruri ale vieţii şi cu fatalităţi ale acesteia, pe care Phèdre, fiică a lui Minos şi a lui Pasifae, o exprimă.

În prefaţă, poetul subliniază că a urmărit să dea dramei sale şi înţelesuri morale. „Niciodată — declară textual — nu am făcut ceva în care virtutea să apară într-o lumină mai evidentă.“ Crima este crimă, nu doar cînd o înfăptuim, ci şi atunci cînd o gîndim. Slăbiciunile iubirii pot fi slăbiciuni adevărate. E necesar ca pasiunile să fie arătate pentru a ne da seama la cîte dezordini pot să ducă. Şi-a propus să zugrăvească viciile în culori capabile să le scoată la iveală diformitatea, îndemnîndu-ne astfel să le urîm. Iată scopuri pe care ar trebui să le aibă în minte toţi aceia care îşi propun să devină folositori oamenilor. Primii poeţi tragici s-au supus acestei datorii. Teatrul lor adesea a putut să fie o şcoală de virtuţi mai eficace decît a filozofilor. Socrate şi Aristotel au găsit în operele poeţilor tragici puncte de sprijin pentru gîndirea lor. Contemporanii au datoria să dea la iveală opere la fel de solide ca ale acestora. Şi, încheindu-şi aceste reflecţii, Racine ţine să facă încă o precizare denotînd în ce măsură punea mesajul artei mai presus de constrîngerea jansenistă: „... Poate că aceasta va fi o cale de reconciliere a tragediei cu multe persoane reputate pentru pietatea şi doctrina lor care în timpul din urmă au condamnat-o, şi care fără îndoială o vor judeca într-un mod mai favorabil dacă autorii vor admite că mai mult decît a-i distra pe spectatori trebuie să-i instruiască, şi dacă în această privinţă vor respecta adevărata intenţie a tragediei.“

13. Poetul comic: Les Plaideurs

Revenim cu o seamă de ani în urmă. Racine a scris şi o comedie: *Les Plaideurs* (Împricinaţii). Cronologic, datează din 1668; s-a situat ca un intermezzo senin şi agreabil între *Andromaque* şi *Britannicus*. Iniţial era destinată italienilor; avea forma unei bufonerii cu intercalări în proză, putînd să servească actorilor şi ca text propriu-zis, şi ca o canava pentru improvizaţiile lor. Dar plecarea din ţară a lui Scaramouche, vestitul comic italian, l-a determinat pe Racine să-şi schimbe intenţia. A refăcut piesa după cerinţele regulilor, păstrîndu-i însă tot trei acte, şi a prezentat-o trupei de

https://biblioteca-digitala.ro

la Hôtel de Bourgogne. Premiera din noiembrie 1668 s-a soldat cu un eșec. Acesta ar fi putut să rămînă definitiv dacă aplauzele regale, o lună mai tîrziu, nu i-ar fi refăcut creditul în societatea și opinia vremii.

Ce l-a putut îndemna pe Racine, a cărei orientare o cunoaștem, să scrie o comedie? Sînt mai mulți factori în joc, pe care trebuie să-i considerăm în totalitatea lor. Comedia era în spiritul epocii și în gustul spectatorilor. Racine frecventa cu asiduitate mediile de teatru; era firesc să nu rămînă străin de preferințele acestora. Autoritatea lui Molière, ca și prestigiul pe care acesta îl dăduse genului comic, pluteau în aer. E posibil ca Racine să fi avut o seamă de hărțuieli personale cu vameșii justiției și cu procedurile judiciare ale vremii, de unde ironia lui sarcastică împotriva acestora; în plus, trebuie să ținem seama că în grupul spiritual, tineresc și vesel de la *Mouton blanc*, unde era printre obișnuiți — grup numărînd pe Boileau, La Fontaine, Chapelle, Furetière ș.a. —, glumele pe seama moravurilor din palatele justiției erau la ordinea zilei. Acest fapt din urmă contează mult. *Les Plaideurs*, cu verva ei spumoasă și jucăușă, nu putuse ieși din tăcerea meditativă și profundă a unui cabinet de studiu sau a unui loc de intimitate sufletească; nu ne-am putea-o explica într-alt fel decît răsărind din comunicări și jocuri spirituale, din fantezie și frondă a tinereții, din conversație agreabilă într-o tovărășie simpatică și inteligentă.

Poetul arată că s-a inspirat din Aristofan, în speță din *Viespile*, deși spiritul său adevărat ar fi trebuit să-l orienteze mai degrabă spre ordinea din comediile lui Menandru și Terențiu. De fapt, seria izvoarelor e mai mare: unele legate de opere anumite, altele de atmosferă generală. Repertoriile comice ale vremii înscriseseră adesea piese cu subiecte înrudite: *La Belle Plaideuse* de Boisrobert, *L'Avocat dupé* de Chevreau ș.a. În comediile lui Molière, notarul era un personaj frecvent. Rabelais, în cartea a III-a din *Pantagruel*, crease tipul judecătorului Perrin Dandin, iar în cartea a IV-a dăduse glas mentalității juridice prin gura lui Chiquanous. Furetière, unul din convivii de la *Mouton blanc*, zugrăvise în *Le Roman bourgeois* (1666) figura unui procuror sinistru, Vollichon. Autorul s-a putut folosi și de fapte observate în societatea vremii. Așa ne explicăm de ce contemporanii stăruiau ca în personajul contesei să identifice pe contesa de Pimbêche și se întrebau dacă în dosul lui Petit Jean sau Intimé nu se ascund cumva personalități notorii, ca avocații Gautier, Le Maître și Tatu.

Cu privire la principala sursă, și anume *Viespile* de Aristofan, trebuie să precizăm că influența acesteia era superficială. Opera poetului atenian, pe deasupra fanteziilor ei poetice, punea în cauză fapte importante din viața politică și socială a cetății; *Les Plaideurs* ataca anume vicii profesionale, dar nu cu intenții profunde, ci în bună parte ca divertisment de o delicată și spirituală bufonerie.

Subiectul e mai mult un pretext. O intrigă obligatorie, și la sfîrșit căsătoria de rigoare. De fapt, nu o acțiune condusă și închegată logic, ci o succesiune de scene amuzante, prilej ca prin fața spectatorilor să defileze oamenii justiției.

Bătrînul judecător Perrin Dandin are mania meseriei sale. Fiul său, Léandre, încearcă să-l aducă la realitate. În același timp, acesta e îndrăgostit de Isabelle, fiica lui Chicanneau, un împricinat în felul său tot atît de maniac ca și judecătorul. Ca să ajungă la mîna Isabellei, tînărul îndră-

https://biblioteca-digitala.ro

gostit va trebui să folosească o stratagemă. Ajutat de servitorul său, Intimé, se deghizează în grefier. În această calitate va cere o semnătură pe un proces-verbal; în fapt însă, acesta era contractul de căsătorie.

Personajele sînt vii și comunicative. În Dandin, judecătorul, se încarnează viciile profesiunii: e venal, fără inimă, străin de ideea justiției, lipsit de sensibilitate; Chicanneau și contesa, cu obsesia lor procesivă, nu-și dau seama în ce fel aceasta îi împinge la ruină materială și îi face ridicoli; Petit Jean și Intimé sînt valeți care își cunosc meseria, destul de înclinați spre micile lor beneficii, însă totodată și pitorești, cu nuanțe de afecțiune pentru stăpînii lor, practicînd uneori idei de bun-simț și folosind cu umor un ton natural de povestire și de vorbire populară.

Oarecum, Racine a îndreptat o săgeată satirică împotriva unor oameni ai justiției, așa cum Molière îndreptase multe împotriva medicilor și medicinei. Portretele aveau în ele adevăr; multe replici mergeau la țintă, în mod pătrunzător; putem deduce că insistînd pe calea începută, Racine ar fi putut deveni și un excelent autor de comedie. Totuși credem că nu s-a gîndit să stigmatizeze propriu-zis un viciu social; poetul a scris această comedie în primul rînd ca exercițiu pentru o plăcere personală, cu o curiozitate de a descoperi ceva inedit în sine și, în general, cu satisfacția aceea inefabilă de a se simți în aerul tradiției *gauloise*, pe linia începută în teatrul comic cu venerabila și totuși veșnic tînăra farsă *Maître Pathelin*.

14. Tragediile religioase: Esther și Athalie

Ultimele două scrieri dramatice ale lui Racine, *Esther* și *Athalie*, dețin în ansamblul operei sale un loc aparte, fără ca totuși în viziunea sa despre viață, despre artă și despre mișcarea poeziei să producă vreo discontinuitate. Poetul revenea la uneltele lui de autor dramatic după o întrerupere de doisprezece ani, în care timp se dedicase exclusiv studiului de cabinet, ca istoriograf al regelui și ca pasionat om de cultură. Nimic nu ne îndreptățește să afirmăm că în această pauză spiritul său ar fi obosit și că vibrația sa poetică ar fi devenit mai surdă; dimpotrivă, cîntecul său de lebădă va avea în el lumini și mesaje înălțătoare ca de apoteoză.

Exista o tradiție în secolul al XVII-lea ca elevii sau elevele colegiilor de pe lîngă mănăstiri să reprezinte din cînd în cînd în cadrul școlii piese de teatru cu „frumoase subiecte extrase din cărțile sfinte". Firește, cele mai multe erau convenționale, monotone, neizbutind altceva decît să îndeplinească o formalitate tot atît de fadă și de necomunicativă ca oricare alta din programul școlar. Doamna de Maintenon, devenită de curînd soția secretă a regelui Ludovic al XIV-lea, patroana școlii de tinere fete de la Saint-Cyr, și-a propus să dea pensionarelor sale o educație mai liberă și mai modernă, pregătindu-le pentru viață, nu pentru mănăstire. S-a gîndit de aceea să înlocuiască piesele programatice de școală cu piese în actualitate de Corneille și Racine. Aflăm din relatările abatelui de Villiers că „domnișoarele" au jucat atît de bine rolurile laice și pasionale, încît dintr-o dată aceasta a produs alarmă, impunînd hotărîrea de a se reveni la piese cu conținut religios. Sfătuită de doamna de Caylus, nepoata sa, doamna de Maintenon s-a adresat lui Racine. În prefața la *Esther*, acesta ne împăr-

https://biblioteca-digitala.ro

tăşeşte ce i se cerea: „să întocmească, pe un subiect anumit de morală şi de pietate, o formă de poem în care cîntecul şi recitarea să se îmbine într-o acţiune vie, neplictisitoare"; „un poem moral sau istoric din care iubirea să fie izgonită". I se acorda poetului şi o libertate: „nu are importanţă dacă opera s-ar abate de la reguli, din moment ce ar putea să contribuie la scopul anumit, distrînd pe domnişoarele de la Saint-Cyr şi în acelaşi timp instruindu-le."

Esther de Racine. Frontispiciu pentru ediţia din 1689. Gravură de Le Clerc. Bibl. Naţ., Paris.

Pentru *Esther*, poetul s-a inspirat din *Biblie*. Assuérus, regele perşilor, s-a căsătorit cu Esther, nepoata evreului Mardochée, fără să ştie cine era aceasta. Esther îi destăinuie originea; trebuia să facă aceasta pentru a scăpa pe evrei de ameninţarea necredinciosului Aman, care jurase că-i va extermina. Aman îşi ia pedeapsa; evreii vor fi salvaţi.

Racine declară în prefaţă că a păstrat neschimbate circumstanţele indicate în scrierea sfîntă. De fapt însă, a intervenit cu modificări sensibile. Asprimea unor moravuri ale evreilor apare îndulcită. Răzbunarea Estherei şi pedepsirile aplicate de Izrael se reduc la condamnarea lui Aman. Despre masacrul indicat în izvoare nu se face menţiune. Totul pluteşte într-o atmosferă „creştină", pe care poetul o realizează prin atenuarea evenimentelor şi prin eleganţa sobră, pătrunzătoare, a versificaţiei.

Drama a fost jucată la Saint-Cyr, în şase reprezentaţii succesive, în intervalul de la 21 ianuarie la 21 februarie 1689. Pe scena publică a apărut mult mai tîrziu, abia în 1721, fără însă a mai putea să reediteze succesul şi emoţia pe care o produsese iniţial. Ne putem da explicaţia faptului. Evenimentele din acţiunea dramei nu aveau în ele destulă măreţie. Multe elemente păreau neverosimile; lipsa lor de adevăr uman contribuia ca în cugetele spectatorilor să se producă o impresie de răceală. Voinţei şi sentimentelor omeneşti aproape că nu li se lăsa nici o rază de acţiune; personajele, departe de a putea să fie ele însele, erau reduse la situaţia de simple instrumente în mîna divinităţii.

https://biblioteca-digitala.ro

Voltaire, în *Commentaire sur Héraclius*, s-a pronunțat asupra acestor lucruri cu ironie aproape necruțătoare: „Ce fel de rege putea să fie acest Assuérus, care de-a lungul a șase luni de căsnicie nu a simțit nevoia să se întrebe din ce țară îi era soția! care se declara gata să sugrume o întreagă națiune, pentru că un singur om din această națiune nu voise să-l salute pe vizirul lui! care apoi ordona acestui vizir să ducă de dîrlogi calul aceluiași om!..."

Totuși, pagina înscrisă de această piesă contează. Faptul că nu se adresa marelui public, ci se limita la un cerc închis, i-a dat autorului putința să încerce o seamă de inovații, fiecare cu semnificația ei: mai multă libertate în conceperea și organizarea conflictului dramatic, reintroducerea corului ca în tragedia antică, distribuirea acțiunii în trei acte, renunțarea — cel puțin în parte — la unitățile de loc și de timp.

Serile de la Saint-Cyr ale celor șase reprezentații au rămas memorabile. Istoria franceză a spectacolului le înscrie ca atare. Asupra lor s-a scris mult și s-au încercat numeroase reconstituiri. Probabil că în ele s-a literaturizat; dar chiar așa rămîne și destulă realitate. E instructiv ca unele aspecte să fie reamintite.[1]

Drept sală de spectacol s-a amenajat vestibulul domnișoarelor. Sînt de față doi regi: al Franței și al Angliei. În spatele lor se aliniază floarea aristocrației franceze. Pe un amfiteatru ridicat în partea stîngă se află doamnele de la Saint-Louis, în costumele lor sobre de ceremonie. Pe un alt amfiteatru, în partea opusă, se găsesc cele două sute de pensionare ale institutului neangajate în distribuție. Toate poartă uniforma școlii: rochii de etamină albastră, pe cap bonete de dantelă albă, în jurul capului și al taliei o panglică de culoarea clasei respective. Prologul a fost rostit de doamna de Caylus, înveșmîntată în vălurile pietății. Decorurile erau opera lui Borin, pictorul decorator al curții. Montarea — decoruri, rochii lungi „*à la persane*"pentru interprete, bijuterii ș.a. — a costat suma de paisprezece mii de livre, suportată în întregime din caseta doamnei de Maintenon. Partea muzicală, compusă de Moreau, era executată de orchestra curții. La clavecin se afla Nivers, organistul de la Saint-Cyr. Atmosfera generală este de emoție și de sărbătoare. Principala atenție se îndreaptă către tinerele interprete. Înainte de a intra în scenă, într-un moment ritual, au îngenuncheat, rugînd cerul să le dea puterea și inspirația necesară pentru a-și juca bine rolurile. Autorul se află în culise, dînd ultime recomandații, încurajînd pe debutantele mai timide, încercînd să tempereze emoția celor impresionabile. Firește, actrițele amatoare nu au rutina jocului de scenă; dar tinerețea, grația, frăgezimea, emoția delicată a momentului, în plus cochetăria și vanitatea de a se vedea admirate, o pot compensa și chiar întrece. Totul — vorbesc mărturiile vremii — se află în armonie: cadrul, scopul urmărit, publicul, jocul elevelor, punerea în scenă, poetul, textul, compoziția muzicală și — drept corolar al acestora — suflul sărbătoresc al momentului. Ne dăm astfel seama pentru ce, într-o scrisoare datată din 21 februa-

[1] Datele sînt luate din capitolul despre Racine de M. M. M. Bernardin, în *Histoire de la littérature française*, vol. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

rie 1689, doamna de Sévigné găsea potrivit să exclame: „nu pot să vă spun cît belşug de frumuseţe se află în această piesă; dar nu e uşor să fie reprezentată; socotesc că nu va mai putea fi imitată vreodată".

Athalie, cealaltă dramă religioasă, a urmat după doi ani. Fusese scrisă tot la cererea doamnei de Maintenon, de asemenea pentru domnişoarele de la Saint-Cyr. Reprezentaţia — după unele precizări contemporane — ar fi avut loc în ziua de 5 ianuarie 1691. Faptul s-a petrecut în strictă intimitate. Scena era improvizată în chiar apartamentul iniţiatoarei. Era de faţă regele, înconjurat însă numai de un număr limitat de personalităţi. Punerea în scenă fusese redusă la minimum; lipseau deopotrivă şi decorul, şi costumele. Faţă de efervescenţa din trecut, grija pusă în realizarea noului spectacol părea palidă şi inexpresivă.

De ce această sobrietate? Succesul repurtat de *Esther* produsese încîntări, satisfacţie, dar şi rumoare. Devoţii se întrebau dacă manifestarea nu adăpostea în ea semne de necredinţă şi tendinţe de emancipare libertină. Capelanul curţii nu-şi ascundea nemulţumirile. Adversarilor lui Racine li se oferea astfel un nou prilej ca să reediteze împotriva lui insinuări şi atacuri. Se făceau aluzii, printre altele şi pe tema reluării lui de legături cu Port-Royal. Însăşi doamna de Maintenon începea să fie îngrijorată. Era oare oportun ca tinerele sale pensionare să atragă asupra lor priviri, să strălucească în reprezentaţii publice, să ajungă în preocupările vieţii de lume? De aici, planul de a se trece la anumite reforme, printre care şi revenirea institutului la vechiul lui sistem închis, cu evitarea contactului şi a zgomotelor din afară.

În asemenea condiţii, piesa nu putea să aibă răsunet. Totuşi, spiritele alese au apreciat-o din primul moment. La interval de ani a cunoscut şi cîteva reluări, tot în cadru închis. Marele public însă a ignorat-o. Faptul că se produsese numai în sfera curţii întreţinea în jurul ei o atmosferă de rezervă, dacă nu chiar de ostilitate. Publicarea în volum (martie 1691) nu a schimbat situaţia. Boileau, şi din prietenie, şi din sinceră convingere literară, îl asigura pe Racine că delatorii lui nu au dreptate. Dar acesta, amărît, se simţea sub apăsarea unui eşec ireductibil; este o amărăciune cu care avea să intre în mormînt. Va veni însă şi epoca reabilitării. În 1702, piesa a fost reluată la curte, cu succes, pentru tînăra prinţesă de Bourgogne. De atunci nu va mai înceta să figureze în repertoriile clasice ale marilor teatre ale lumii şi să se numere printre capodoperele creaţiei dramatice.

Esther avusese proporţiile cadrului pentru care fusese scrisă: o piesă frumoasă, edificatoare, potrivită pentru un teatru de şcoală şi de mănăstire. *Athalie* însă va depăşi acest cadru. Proporţiile ei egalează pe acelea din marile drame profane ale poetului: *Britannicus*, *Bajazet*.

Reieşea dintr-o elaborare îndelungă şi intensă, reunind în ea o dublă maturitate, a eruditului şi a poetului. Poate în nici o altă operă ca în aceasta nu găsise necesar de a merge la mai multe izvoare, de a le compara, de a le filtra conţinuturile, de a extrage din ele esenţe. În primul rînd venea *Biblia;* subiectul i-a fost inspirat din *Regi IV*, 9. De asemenea, se oprise îndelung asupra unui pasaj din *Discours sur l'histoire universelle*, în care, comentînd *Biblia*, Bossuet înfăţişa pe Athalie ca pe o făptură crudă, putînd ca în ambiţia şi obsesia ei de putere să meargă la orice crimă. Euripide, spiritul

https://biblioteca-digitala.ro

tutelar al poetului, apare și aici. Joad, marele preot, are laturi comune cu Ion, personajul din drama cu același nume a poetului grec. Nu mai puțin se deslușesc și două drame ale lui Sofocle: *Electra* (mai cu seamă în scena recunoașterii) și *Oedip rege* (eroul în situația funestă de a nu-și cunoaște propriul secret). E posibil să fi avut în vedere și piese din epocă: *Les Juives* a lui Garnier, *Rodogune*, *Nicomède* și *Polyeucte* de Corneille. În sfîrșit, nu trebuie să pierdem din vedere că Racine compunea această operă la capătul carierei lui scriitoricești, cu experiența dobîndită între timp, cu înțelegerea pe care aceasta putea să i-o dea asupra vieții și asupra oamenilor.

Acțiunea se desfășoară cu energie, rapiditate și concentrare. Ca să păstreze puterea pentru sine, Athalie și-a masacrat copiii și nepoții. În secret însă, Joad va izbuti să-l țină în viață pe unul. Era ultima mlădiță din tulpina lui David; de salvarea lui se lega salvarea tuturor, împreună cu venirea pe pămînt a mîntuitorului. Joad intenționează ca după răsturnarea tiraniei să-l încoroneze pe acesta. Împinsă de ceea ce i s-a relevat într-un vis, Athalie reclamă copilul. Cade însă în cursa pe care în spirit de patriotism și devoțiune marele preot a știut să i-o întindă. Joas va fi urcat în mod legitim pe tron, în respect față de legile țării și ale tradiției.

Interesul crește de la scenă la scenă, fără nici un moment de slăbiciune, de ezitare. De la început, spiritul spectatorului intră într-o stare de tensiune. Marele preot i-a destăinuit secretul cu privire la originea lui Joas. Cînd, în ce formă, și mai ales cu ce urmări, îl va afla și bătrîna regină? Asupra copilului se adună amenințări și pericole. Prevestiri sumbre îl aduc și mai mult în emoția celor care îi urmăresc soarta. Se constituie, paralel cu desfășurarea evenimentelor, și o ambianță sacră, de inițieri și participări înalte. S-ar spune că e de față, contribuind la mersul acțiunii spre lumină, Iehova însuși. Atîtea dintre faptele ce se produc au parcă în ele și o putere inefabilă, venită dintr-o inspirație superioară. De unde atîta înțelepciune în gîndurile marelui preot și atîta hotărîre în actele lui curajoase? Cine insuflă copilului predestinat răspunsurile acelea pătrunzătoare, capabile s-o descumpănească pe neînduplecata regină? Cum de s-a abătut în cugetul ei acea pornire furioasă spre eroare și imprudență menită s-o piardă? Cine i-a ajutat lui Joad să-și constituie viziunea lui profetică asupra patriei triumfătoare? De unde atîta freamăt și atîta foc aprins în cugetele leviților? Și cum de s-a putut ca răzbunarea să-și atingă atît de bine și atît de reparator ținta, lăsînd tuturora sentimentul liniștitor că s-a împlinit o dreptate inexorabilă și s-a deschis un drum spre pace? Nu e nimic de ordin supranatural. Intenția și asistența divină se împlinesc cu mijloacele conștiinței umane. În *Polyeucte*, conversiunea lui Félix venea bruscat, voit, în formă neverosimilă. Racine evită asemenea situații. Într-adevăr, lasă a se înțelege că asupra personajelor poate pluti fie grația, fie reprobarea divină. Dar aceasta nu cu ostentație, aprioric sau mistic. De-a lungul întregii lor manifestări, aceste personaje nu încetează o clipă de a fi ele însele, de a-și aparține integral, construindu-și singure soarta, toate acestea în raza voinței, a pasiunilor, a puterii de înțelegere, a îndemnurilor lor spre crimă sau spre virtute.

Logica situațiilor care alcătuiesc acțiunea se întregește cu una tot atît de strînsă a personajelor. Trăsătura pusă în lumină la fiecare constituie exact veriga prin care intră în acțiune, asigurîndu-i acesteia progresiunea și deznodămîntul. Totodată ajută la închegarea unui tablou de epocă: regatul

https://biblioteca-digitala.ro

Iudeei, sub dominația teribilei principese din Tir. Mathan este ambițios, cinic și apostat; Nabal este un ismailit cupid și lipsit de scrupule; împreună cu garda adusă din Tir și cu preoții lui Baal instituit ca divinitate oficială, slujesc politica uzurpatoare și sanguinară a tronului. Abner este onest, prudent, dar și cu ezitări, în parte explicabile, în parte slăbiciuni. Ca soldat, slujește o autoritate de stat în care nu crede, dar pe care o acceptă ca singura posibilitate de a se păstra ordinea interioară și a exista o pază la frontieră. Joad mînuiește oamenii și situațiile cu artă, cu știință și cu superioritate morală. E și preotul, și conducătorul politic. Credința lui îi dă sentimentul că trebuie să comunice semenilor săi mesajul ceresc; înțelepciunea lui îi ajută să scruteze realitățile, asumîndu-și adevărurile și răspunderea acestora.

Iar Athalie? A dobîndit tronul prin crimă; și-l menține prin teroare și corupție. Îi sînt devotați — dacă îi putem numi așa — doar cîțiva favoriți care la adăpostul ei își urmăresc interesele personale; de fapt, e mai mult prizoniera decît stăpîna lor. La Ierusalim, poporul o privește ca pe o uzurpatoare; o păzesc gărzi de mercenari aduse din țara ei. O seamă de acțiuni întreprinse i-au reușit, pentru că s-au găsit naturi lașe gata să i se pună la dispoziție. Dar Joad știe că aceste devotamente de circumstanță se vor prăbuși de îndată ce balanța soartei va începe să-i fie mai puțin favorabilă. Nu este o forță, cum s-ar părea; realitatea se află mult sub aparențe. Are pasiuni, ferocități, acte de lăcomie, capricii autoritare, nu însă și o politică propriu-zisă. Nu i-a lipsit totuși o calitate: îndrăzneala. Și am putea adăuga: îndrăzneală, fără să-și facă scrupule, fără să simtă vreo remușcare, să se teamă de moarte. De această îndrăzneală are nevoie, mereu, mai mult decît de orice; fără ea s-ar prăbuși în orice clipă de pe tron. Totuși, nu mai dispune în totul de vechile ei resorturi. Bătrînețea i le-a măcinat în parte; vechea ei energie i s-a mai redus. Nu știe să primească povara anilor cu simplitate și stăpînire de sine. Resimte bătrînețea cu un sentiment de rușine. Iată însă și un fapt nou, neașteptat. Un glas dinăuntru, parcă, a început s-o cheme la judecată. Anume temeri vagi, ascunse, o frămîntă. Pe de o parte, ar vrea să-și afirme cu aceeași stăruință puterea; pe de altă parte, simte nevoia de a se destăinui cuiva, de a-și justifica purtarea. Pe pămînt, pînă acum, nu s-a temut de nimeni, nu a dat nimănui socoteală; iată însă că începe s-o sperie cerul. Nu și-a părăsit superstițiile; se închină încă zeului Baal căruia i-a înălțat un templu în inima cetății; se întreabă totuși dacă faptul că a declarat război lui Iehova o poate lăsa liniștită. Puterea, adulările, tăcerile umile ale celor înfrînți, obișnuința ca întotdeauna să i se dea dreptate — toate acestea au făcut-o pretențioasă și trufașă. Acum, această trăsătură îi este împresurată de teamă, neliniște, nesiguranță. Ceva în ea se clatină. Ora inevitabilă va veni. Joad, cu înțelepciunea și divinația lui, o prevăzuse în totul. Athalie se prăbușește ca un uriaș cu picioarele de argilă.

Acțiunea se petrece în templul din Ierusalim în vestibulul care duce la apartamentul marelui preot. De aici, poetul ținea ca privirile și imaginația spectatorului să străbată mai departe, intuind țara, poporul, templele, ceremoniile, frămîntarea sufletelor, starea de îngrijorare din cugetul unei mulțimi în conflictul moral cu puterea. Corul, și el, trebuia să susțină și să întregească această atmosferă, adresînd rugăciuni divinității (actul I), celebrînd înțelepciunea precoce a lui Joas, viitorul rege (actul II) sau expri-

https://biblioteca-digitala.ro

mînd sentimentul comun de îngrijorare atunci cînd Athalie dădea soldaţilor săi ordinul de a împresura templul (actul IV).

Athalie încununează o carieră. În sinteza ei artistică recunoaştem toate trăsăturile caracteristice ale lui Racine, definindu-l ca om şi ca poet: cultură, erudiţie, lirism, spirit grec, nevoie dureroasă de meditaţie, eliberare intimă prin reculegere, freamătul responsabilităţii morale, universalism creştin; în plus, un mare simţ al teatrului, în punctul său de plecare bazat pe un instinct profund, în cele de culminaţie expresie de ştiinţă, exegeză, tehnică şi maturitate genială.

15. Arta lui Racine

Arta lui Racine este o artă rafinată. Poartă pe ea două peceţi: geniu şi meşteşug. Inefabil şi raţiune, fluid poetic şi cristalizare: rareori acestea s-au putut întîlni într-o elaborare mai savantă, într-o simbioză mai unitară şi mai expresivă. Rareori, de asemenea, exigenţe ale limbajului şi ale faptului dramatic s-au integrat într-o atît de strînsă şi definită corespondenţă.

Din complexul manifestării umane, Racine alegea pentru piesele sale situaţii de tensiune sau de solemnitate sufletească, unele privind dezlănţuiri de pasiuni suverane, altele înfăţişînd majestatea suferinţei, a durerilor adînci, a marilor renunţări şi abnegaţii. Pentru ca aceste situaţii să poată căpăta pe scenă suflul lor înalt, dobîndind în acelaşi timp relief şi măreţie, Racine a înţeles să le încadreze în arhitecturi severe şi să le dea ambianţă clasică. Între contemporanii săi este acela care a intuit această condiţie cu cea mai justă perspicacitate şi a respectat-o cu cea mai multă stricteţe.

Racine elimină surplusul de culoare, de imagine, de efect scenic. Evită să alunece în beţii de pitoresc: decor, costume, gesturi, exclamaţii. Rămîne departe de artificii, detalii şi anecdotă; e împotriva concesiilor făcute gustului vulgar, putînd să tulbure puritatea sentimentelor în cauză ori să umbrească demnitatea eroului tragic. Va lăsa ca principala sarcină şi principala răspundere a comunicării dintre eroul tragic şi public să treacă pe seama limbajului. Există oare vreun sistem de semne mai intens, mai străbătător, mai viu, mai elocvent, mai nuanţat, mai capabil să acopere vaste întinderi emoţionale? Racine nu şi-a pus o asemenea întrebare în mod sistematic; contextual însă i-a simţit utilitatea şi i s-a conformat practic. Mişcările spectaculare, fastul, scenele de teroare, lacrimile, suspinele, implorările dureroase, toate acestea au în vedere un public doritor în primul rînd de comunicări fizice; sau, cu alte cuvinte: un public aşteptînd ca pateticul să se exteriorizeze, să capete forme concrete, nu să-l trăiască intim, să-i resimtă puterea intrinsecă. Or, ca poet, Racine nu se gîndea să compună pentru acest public, ci pentru unul al culturii, capabil să discearnă între comunicarea fizică şi cea intelectuală, dispus să adere spre aceasta din urmă. Nu e nevoie neapărat ca faptele care alcătuiesc acţiunea să se petreacă în întregime sub privirile spectatorilor; e destul ca acestea să fie *spuse* ori să se limiteze la punctele lor nodale şi explozive. De aici, tendinţa ca acţiunii să i se prefere *discursul*. Poetul îi acordă încrederea lui totală. A şi declarat în repetate rînduri: înţelege să pună în tragedie numai ceea ce are

https://biblioteca-digitala.ro

putinţa de a trece din acţiune în vorbire. Adevăratele resorturi ale faptei umane, inclusiv cele inspirate de fatalităţi, sînt cele care sălăşluiesc şi se petrec în inimi.

Romanticii, mai tîrziu, vor pretinde că aceasta însemna o soluţie de simplificare şi de comoditate. Considerăm că nu au dreptate. Ce numesc ei „simplificare" era în realitate un produs sublimat de concentrări şi esenţe. Tot aşa şi în ce priveşte obiecţia de comoditate. Adevărul aici e tocmai contrariul. Poetul ar fi putut să-şi împartă răspunderile şi cu alţi artizani ai spectaculozităţii; de fapt, le-a luat asupra lui pe toate. Oarecum, refuza ajutorul fizic pe care ar fi fost în măsură să i-l procure punerea în scenă, agitaţia actorului, pînă la un punct şi exteriorizările emoţionale ale publicului; rămînea astfel să se bizuie doar pe forţa de adevăr şi de comunicare a cuvîntului său poetic. I-a conferit acestuia funcţiuni determinante şi semnificaţii hotărîtoare. Cuvîntul pentru el era mai mult decît un simplu instrument; îi apărea prin excelenţă drept modul cel mai capabil să exprime esenţa faptelor de viaţă incluse într-un proces dramatic.

Poetul are afinităţi profunde cu arta greacă. Nu s-a gîndit niciodată să imite propriu-zis viaţa, s-o descrie, s-o privească analitic în desfăşurarea ei; ce-l interesează e s-o *reprezinte*. Departe de el preocuparea de a-i identifica datele certe, imediate; îşi impune însă s-o transfigureze, comunicîndu-ne astfel asupra ei elemente şi adevăruri generale. Trece dincolo de experienţa cotidiană, aceea pe care — să zicem — încercase s-o înfăţişeze tragedia realistă. Înţelegea ca marile sentimente să fie încredinţate numai unor naturi puternice, demne de o asemenea învestire. Sub acest raport, eroul său se apropie de tipul eroului din tragedia greacă. Poetul nu s-ar fi simţit la largul său avînd de mînuit eroi recrutaţi din masa obişnuită a umanităţii. Îi trebuiau nu căutări, aproximaţii sau presimţiri, ci de-a dreptul chintesenţele acesteia. Ni se lămuresc totodată şi condiţii privind limbajul menit să le exprime. Şi anume: un limbaj sobru, susţinut, un limbaj de înălţimi şi de ţinută intensă, capabil să aducă în lumină pasiunea însăşi, mai mult decît diferitele ei moduri de manifestare. Era firesc deci ca poetul să frîneze tot ce putea să pară manifestare spontană, mişcări pornite din dezordinile inimii, traduceri ale acestora în strigăte, rostiri nearticulate, descumpăniri ale frazării. Forţa intimă a sentimentelor, ca şi contenenţa lor sublimă, trebuie redate cu mijloace adecvate. Racine şi-a dat seama că pentru a le exprima adevărul lor de esenţă trebuia să le încadreze într-o egală inflexibilitate stilistică.

Socotim că în nici un alt teatru modern ca în teatrul lui Racine nu am putea întîlni o mai mare sobrietate, o mai disciplinată reţinere a gesturilor şi a izbucnirilor. Îndrăgostiţii nu se sărută; pasionaţii iubirii nu ajung niciodată unul în posesiunea celuilalt; trăirea momentelor de durere se petrece fără scene sfîşietoare; în clipele lor de furie, de exaltare şi paroxism al patimii, eroii nu-şi pierd stăpînirea de sine, nu ajung la forme ale dezarticulării; blestemele şi presimţirile sumbre devin într-adevăr ameninţări şi proteste vehemente, rechizitorii zguduitoare, asprimi fatidice, fără însă ca în acestea să se strecoare, fie şi în treacăt, vreo notă injurioasă. Chiar în situaţii de culme, cu suflete chinuite de suferinţă sau răscolite de frenezii pasionale, se păstrează o măsură şi o rigoare, le-am putea numi măsura şi rigoarea civilizaţiei. Iubirea şi răzbunarea nu se consumă în dezlănţuiri violente; epilo-

https://biblioteca-digitala.ro

gurile lor tragice — suplicații, renunțări, moarte — capătă înțelesul unor ritualuri înalte în a căror ceremonie putem desluși produsul de sublimare al unor nesfîrșite frămîntări sufletești.

Aceeași sobrietate stăruie și în stilul poetului. Totul e menținut în limite riguroase. Poetul implică în elaborările sale numai elemente apte să intre într-o arhitectură, să se supună regulilor de ordine și de unitate ale acesteia. Cazurile în care s-ar părea că Racine s-a abătut din raza metaforelor contingente sînt puține. Vocabularul poetului nu totalizează mai mult de două mii de termeni. Dar fiecare din aceștia își înscrie o personalitate proprie; fiecăruia i se dă forță, adîncime, strălucire, putere de a stabili relații. Imaginile sînt discrete; au însă atîta justețe, atîta echilibru, atîta sprijin în realitatea intimă a fenomenelor sufletești, încît prin aceste caracteristici ajung să dobîndească autoritate, orizont și măreție. Tot ele, de altminteri, îi conferă limbajului racinian și valoarea dramatică. Pe scenă, adevărul și precizia din acest limbaj obligă la sonorități aparte. Creează în sufletele spectatorilor o stare de tensiune. Imprimă atmosferă demnă, pregnantă; vom putea simți în inefabilul acesteia și fiorul căldurii emoționale, și satisfacția lucidă a inteligenței solicitate.

Racine folosește termeni dintre cei mai simpli, mai uzuali. Nu recurge la expansiuni și culori tari, amețitoare, capabile să lase impresia de bogăție și originalitate. Nu e de mirare deci că s-a putut ca multora vocabularul poetului să le pară sărac și stilul său prozaic. Printre aceștia — neașteptat — se află și Sainte-Beuve; se cunoaște afirmația marelui critic despre limbajul poetului: „*il rase parfois la prose*“[1]. Adevărul însă trebuie căutat dincolo de aparențe. În simplitatea expresiei raciniene există forță, precizie, concentrare. Se adresează sensibilității, ca și rațiunii. Poetul deține știința de a surprinde fenomenul sufletesc în punctul său maxim de incandescență, acela sub stăpînirea căruia putem căpăta impresia că pasiunea și viața se confundă. S-a observat — socotim, nu fără dreptate — că eroii lui Racine nu ar avea nevoie să trăiască mult. Sub ecranul acelei zile unice pe care poetul le-o destină în eșafodajul acțiunii lui dramatice, acești eroi capătă putința să-și concentreze viața, să se desfășoare pe toată gama lor pasională, să ni se dezvăluie integral. În asemenea situații ar fi fost nepotrivit să se intervină cu speculații ori podoabe; nimic nu putea să fie mai potrivit pentru a exprima și a impune această chintesență decît cuvîntul simplu, energic, pătrunzător, așa cum l-a intuit și l-a cristalizat Racine.

Putem remarca în stilul lui Racine o bogată împletire de frumuseți: frumusețe de gîndire, frumusețe a sentimentelor, a cuvîntului și a expresiilor, frumusețe a construcției arhitectonice, a imaginilor, a versificației și a cadențelor, frumusețe a euritmiei generale; în plus, o frumusețe — greu de caracterizat — a farmecului interior, a unor învăluiri tăcute, a magiei răsărite din combustiuni misterioase de artă și de simțire.

S-a pretins totuși că în ce privește frumusețea de gîndire, Racine s-ar situa mai prejos decît Corneille. Afirmația îl umplea de indignare pe Boileau. Ne putem da seama din ce judecăți provenea. Corneille se complăcea să

[1] „Atinge cîteodată proza“; în *Port-Royal*, t. IV.

https://biblioteca-digitala.ro

pună în gura eroilor săi rostiri sentenţioase. Textele lui sînt presărate cu reflecţii asupra oamenilor sau asupra vieţii concepute şi formulate aproape ca maxime. Faptul contribuia ca stilul să capete accente şi sonorităţi scînteietoare. Racine, în genere, e străin de acest procedeu. Găsim şi la el adesea idei generale; dar acestea îl interesau nu pentru adevărul lor abstract, ci ca mobiluri ale unor acţiuni particulare. În *Britannicus*, *Mithridate*, *Iphigénie*, *Athalie* — ca să nu ne referim decît la acestea — apar în mod frecvent învăţături morale, consideraţii de principiu asupra vieţii sau asupra conduitei umane. Să încercăm o clipă a le desprinde din contextul în care au fost cuprinse, lăsîndu-le să circule singure în baza înţelesului lor general; vom constata îndată că fosforescenţa lor va fi mai palidă şi că din utilitatea lor psihologică se va pierde. Discursul pe care Burrhus îl adresează lui Neron conţine de fapt un elogiu al clemenţei (*Britannicus*, actul IV, sc. 3). Corneille, presupunem, i-ar fi imprimat accente de pledoarie, de disertaţie filozofică, de lecţie înaltă clădită pe adevăruri impersonale. Racine însă îi va da un caracter mai direct, mai uman, de comunicare de la cuget la cuget, unul al înţeleptului îndurerat care încearcă asupra fostului său discipol o acţiune disperată de regenerare.

Stilul lui Racine, repetăm, e simplu, egal şi unitar. Aceasta nu va împiedica însă ca în cuprinsul lui fiecare personaj să-şi constituie partitura proprie, revelatoare sub raport psihologic. Andromaque, natură adîncă, îşi trăieşte durerea cu concentrare; o exprimă cu o linişte ce ne tulbură prin omenescul ei limpede, natural, în care aproape fiecare cuvînt exprimă totodată şi o egală tăcere:

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.
Puisqu-une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui;
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui![1]

Hermione, dimpotrivă, e inegală, crudă, geloasă, frenetică, pe cît de orgolioasă în unele clipe, pe atît de gata să se distrugă prin umilire în altele; vorbirea ei zguduită, cu salturi şi contraste, ne-o înfăţişează ca atare:

...Perfide, je le vois,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi!
Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne.
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.
Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux;
Va lui jurer la foi que tu m'avais juré;
Va profaner des dieux la majesté sanée:
Les dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.

[1] În traducerea lui D. Nanu: „Treceam spre locuri unde ţii fiul meu închis / O dată-n zi, tu singur îngăduişi, stăpîne, / Să-mi văd unicul bine ce azi îmi mai rămîne / Din ţara mea pierdută... Cu el m-alin din plîns; / Şi astăzi, toată ziua, la pieptu-mi nu l-am strîns!“

https://biblioteca-digitala.ro

Porte au pied des autels ce cœur qui m'abandonne;
Va, cours; mais crains encore d'y trouver Hermione.[1]

(ACTUL IV, SC. 5)

Nu mai puţin, poetul izbuteşte să ne comunice şi ambianţa specifică în care îşi aşează personajele sale istorice sau legendare. În *Iphigénie* parcă ne ajung din toate părţile ecouri ale poeziei homerice; *Phèdre* ne poartă într-o lume fabuloasă din vremuri mitologice, fapt fără de care ne-ar fi fost cu neputinţă să acceptăm deznodămîntul miraculos; *Athalie* ne întreţine într-o stare de spirit ca şi cum ne-am afla în faţa sanctuarelor. Şi acestea, în cea mai mare parte se datoresc aceloraşi distilări ale limbajului, cu puterea lui de concentrare şi de sintetizare. Imagini mitologice, metafore, perifraze: felul cum stilul poetului le înlănţuie şi le dozează face să învie trăsături din poezia aezilor şi a primilor poeţi lirici, evocă timpuri îndepărtate în care imaginaţia comună popula pămîntul cu eroi şi ne ajută să resimţim prezenţa acelui Olimp încărcat de pitoresc şi de culoare, totodată sălbatic şi răzbunător, dispus ca şi pentru simple contrarietăţi să jertfească oricîtă inocenţă omenească. În ce priveşte poezia din cele două drame religioase, Lamartine — bineînţeles cu o notă pronunţat catolicizantă — ţinea să afirme: „...în *Esther*, limbajul lui Racine este limpede ca şi copilăria, duios ca şi poţăinţa, îmbălsămat ca şi fumul de tămîie din tabernacole; nu versuri aşteptăm să răsune, ci o muzică de îngeri; respirăm pe lîngă poezie şi sfinţenie"; „...în *Athalie* — adaugă mai departe poetul — ascultăm un idiom care nu a mai fost vorbit decît o dată, de către Iehova cu profeţii săi şi cu poporul său ales, printre fulgerele de pe Sinai..."

Sîntem în faţa unui artist complex, activ şi curajos, cu forţă temperamentală şi cu disciplină de gîndire, cu geniu inventiv şi cu putere de reţinere, cu linişte şi cu judecată de constructor în prezenţa greutăţilor, hotărît să găsească principii şi căi de unificare între oricîte contraste. În formă nobilă, cu linie clasică şi voinţă arhitectonică, a dezbătut şi zugrăvit pasiuni dintre cele mai violente ale inimii. Într-un limbaj concentrat, esenţial, a izbutit să includă, cu tumultul lor efervescent şi cu prelungirile lor stăruitoare, sălbăticiile unor sentimente intense, pornite inexorabil din adîncimi primare ale naturii umane. În armături solide, de cea mai strictă ordonanţă, a înfăţişat, cu freamătul şi adevărul lor imponderabil, taine şi fragilităţi ale sufletului omenesc, răscoliri ale cărnii, dureri şi nelinişti izvorîte din patimi neîmplinite. Eroii lui sînt oameni sfîşiaţi de pasiuni fundamentale; ambiţie, iubire, ură, curaj, cruzime, duplicitate; poetul i-a înţeles, a străbătut în intimitatea lor profundă, a putut să surprindă aici jocul acela fatidic în stare să dizolve distanţa dintre viaţă şi moarte, scrutîndu-le manifestările lor de nestăpînire cu marea sa stăpînire de sine. A ştiut ca în tiparele stricte ale unei arte exegetice şi rafinate, folosind un limbaj demn şi limpede, să includă violenţe şi dezlănţuiri ale sentimentelor ori ale caracterelor,

[1] În traducerea lui D. Nanu: „...Viclene... nu te-ascunde.../ Înnumeri cîte clipele pierzi aci? răspunde!/ Grăbit să-ţi vezi mireasa iubită, strălucind,/ Tu suferi să vezi alta din vremea ta răpind!/ Da, ochilor li-i teamă comoara să nu-şi piardă;/ Nu te mai ţin, nu! du-te mai grabnic şi-o dezmiardă.../ Tu jură-i tot credinţa ce mie mi-ai jurat,/ Pătează măreţia altarului curat,/ Căci n-o să uite cerul prea drept, şi prea cumpătat,/ Că te-au legat de mine aceleaşi jurăminte./ Ia-mi inima, şi-o calcă pe trepte de altar,/ Dar teme-te acolo de geamătu-i amar!"

https://biblioteca-digitala.ro

fără ca prin încadrarea lor în reguli acestea să-şi piardă patosul şi mişcarea. A celebrat lupta, frămîntarea, sfîşierea intimă şi nefericirea, dar nu cu gîndul ca asupra acestora să solicite sentimente şi compasiuni de melodramă, ci dimpotrivă, întocmai ca în tragedia clasică, făcîndu-ne să simţim cum asupra lor plutesc blesteme sau majestăţi ale destinului. S-ar fi putut ca atît structura sa integrală de poet cît şi fervoarea sa religioasă să-l fi ţinut în marginea teatrului propriu-zis; or tocmai acesta este încă un aspect al miracolului racinian: fără nici o concesie făcută spectacolului ca atare, fără nici o ieşire din matca severă a unor principii clasice de poetică, fără nici o abdicare de la impulsurile proprii în favoarea unor convenţii sau tradiţii constituite, a înfăptuit o operă de teatru durabilă, într-adevăr, nu ca să stîrnească valuri de popularitate, ci ca să oficieze în temple de cultură.[1]

Poate că nu există un teatru mai dur, cu situaţii mai crude, cu finaluri mai necruţătoare, cu sfîşieri mai dureroase ale fiinţei umane; dar, departe ca acestea să producă teamă sau oroare, dimpotrivă ne aduc în umanitate, ne ajută s-o înţelegem, ne inspiră respect şi simpatie, ne înarmează sufleteşte şi moralmente în faţa implicaţiilor de suferinţă ale vieţii.

16. Rivali, discipoli, contemporani şi urmaşi ai lui Racine

În raport cu Corneille, influenţa exercitată de Racine asupra contemporanilor şi urmaşilor lui imediaţi e mai redusă. Corneille avusese de partea lui elocinţa, patetismul, nota eroică şi sublimă; Racine, în schimb, e mai meditativ, practică o reţinere interiorizată, tinde spre o perfecţiune de măsură şi armonie. Primul cucerea dintr-o dată; celălalt se cerea înţeles mai pe îndelete. Strălucirea lui Corneille avea în ea ceva orbitor; nimeni aproape nu se gîndea că l-ar putea întrece. Pe Racine însă mulţi l-au privit ca pe egalul lor, sau chiar mai puţin decît atîta. În realitate, între cei despre care s-a pretins că i-ar fi discipoli sau urmaşi, nimeni nu iese din comun. În genere

[1] Roland Barthes, într-o lucrare recentă încercînd să reconstituie antropologia raciniană pe baze structurale şi analitice — structurale prin aceea că tratează tragedia ca un sistem de unităţi şi funcţiuni, analitice prin felul cum consideră psihanaliza drept singurul limbaj capabil să exprime frica de lume — socoteşte că „mitul Racine" cu cortegiul său alegoric (Simplicitate, Poezie, Muzică, Pasiune ş.a.) reprezintă o piedică în calea adevăratei înţelegeri a poetului. Racine, în concepţia lui Roland Barthes, este un autor impur, aproape baroc, amestecînd elemente de tragedie cu elemente din viitorul teatru burghez, toate acestea într-o alăturare discontinuă, fragmentată, ireconciliabilă sub raport estetic. Afirmă că azi teatrul lui Racine este pe trei sferturi mort; se îndoieşte că ar mai putea fi jucat pe scena contemporană. Sau, dacă totuşi lucrul se încearcă, atunci să avem curajul de a renunţa la mitul amintit, întrucît acesta nu reprezintă în fond decît o „operaţie de securitate", cu scopul de a trece pe seama teatrului psihologic şi burghez ceva din măreţia teatrului tragic. Deopotrivă, cere să renunţăm a ne mai căuta în teatrul lui Racine; chiar dacă am găsi ceva, aceasta nu ar fi partea cea mai fericită, nici din operă, nici din noi. Teatrul lui, ca şi teatrul antic, ne poate privi mai mult prin latura lui stranie decît prin cea de familiaritate. Raportul nostru cu acest teatru — conclude autorul amintit — este distanţa. De aceea, dacă vrem să-l păstrăm pe Racine, să-l aşezăm cît mai departe.

Sînt speculaţii, pe care desigur le putem înregistra cu interes, fără însă ca deocamdată să ne dea impresia că ar putea înlocui interpretarea clasică. (R. Barthes, *Racine*, Paris, 1965.)

https://biblioteca-digitala.ro

avem de-a face cu imitatori și epigoni; repertoriile lor de multă vreme nu mai prezintă decît interes documentar.

Trecem peste rivalitatea pe care i-a arătat-o tot timpul Thomas Corneille; despre opera acestuia ne-am ocupat anterior.

Ne oprim mai întîi asupra lui Nicolas Pradon (1632—1698), autorul căruia rivalitatea cu Racine și incidentul din jurul *Phèdrei* i-au adus o tristă celebritate. Înainte de *Phèdre et Hippolyte*, tragedia prin care, instigat de protectorii săi, încercase să provoace căderea piesei cu același nume a lui Racine, compusese *Pyrame et Thisbé* (1674) și *Tamerlan ou la Mort de Bajazet* (1676). Ulterior va mai da la iveală: *La Troade* (1679), *Statira* (1680), *Régulus* (1688), *Germanicus* (1694) și *Scipion l'Africain* (1697). Toate erau scrise în grabă; e limpede că autorul nu urmărea perfecționarea literară, ci efectul de teatru, succesul de moment. Imita pe Racine; și mai cu seamă, ca să fie pe placul publicului educat de acesta, introducea în acțiunea tragică și o intrigă amoroasă. Numai că aceasta era făcută în mod stîngaci, fără artă și fără adevăr psihologic, pe alocuri dînd naștere la efecte ridicole. Într-adevăr, ce rost putea să aibă, în ultima sa tragedie, ca în plină campanie războinică Scipio Africanul să se îndrăgostească de nepoata lui Hannibal și ca pentru generalul roman, eroul de la Zama, să suspine o altă cartagineză, fiica lui Hanno?

O excepție, oarecum, în acest cor de mediocritate, o constituie tragedia *Régulus*. Autorul aici se îndreaptă mai mult spre Corneille. Episodul de iubire e lăsat pe plan secundar, atribuindu-i-se doar un rol de ornament. Piesa capătă consistență prin zugrăviri ceva mai energice ale unor virtuți romane.

Amintim mai departe pe Philippe Quinault. În laborioasa lui operă de teatru avem de numărat și cîteva tragedii: *La Mort de Cyrus* (1656), *Amalasonte* (1658), *Astrate, roi de Tyr* (1665), *Pausanias* (1668), *Bellérophon* (1671). Dintre rivalii lui Racine este cel care merită principala considerație. Ideea centrală în toată creația lui dramatică este iubirea. Corneille o folosise mai mult ca element întregitor; Quinault însă o introduce în chiar miezul acțiunii. Aproape nu există personaj implicat în acțiunile sale — indiferent vîrsta, demnitatea sau rangul social — căruia să nu i se atribuie o îndrăgostire. Criteriile ei sînt suverane: totul — demnitate, onoare, respect filial, recunoștință, dragoste paternă — i se subordonează. Tratarea dramatică însă e lipsită de putere. Autorul nu ajunge niciodată la zugrăviri intense ale iubirii geloase, neliniștii ori suferinței chinuitoare. Totul se menține la un nivel de eleganță abilă, de afectivitate spirituală, de subtilități agreabile. S-a spus cu drept cuvînt: Quinault este un autor îndemînatic; dar ceea ce găsim în dramele sale nu este propriu-zis o zugrăvire vie și dramatică a iubirii, ci mai mult un comentariu asupra acesteia, ingenios în aparență, dar rece și necomunicativ în fond.

Pe scena de teatru, contemporanii l-au aplaudat; ca scriitor însă nu l-au prețuit peste cît se cuvenea. Boileau spunea cu ironie: „Eroii lui Quinault vorbesc bine de altminteri, și pînă ajung la acel «vă urăsc», totul e rostit cu blîndețe..." Iar La Bruyère găsea necesar să precizeze că „tragedia nu trebuie să fie o rețea de sentimente plăcute, de declarații afectuoase, de conversații galante, de portrete agreabile, de cuvinte dulcege".

https://biblioteca-digitala.ro

De la ieșirea lui Racine din actualitate, totul denota un fenomen de criză. Numeroșii autori atrași de strălucirea genului — printre ei Campistron, Danchet, La Grange-Chancel — făceau ca tragedia să apară mai mult ca un gen de rutină; sub povara unor convenții, ca și sub aceea a unei industrii de teatru, genul își pierdea măreția poetică și suflul metafizic.

Antoine de la Fosse, sieur d'Aubigny (1653-1708), este important prin felul cum a încercat să aducă în tragedie un suflu de regenerare. Avem de la el patru tragedii: *Polixène* (1696), *Manlius Capitolinus* (1698), *Thésée* (1700), *Corésus et Callirhoé* (1703). Dintre toate, singură *Manlius* îi va asigura o reputație; celelalte erau concepute într-un spirit romanesc pe cît de convențional și depășit, pe atît de fad și neconvingător.

Revenim la *Manlius*. Fondul era extras din cartea a IV-a a lui Titus Livius, dar adaptat unor situații contemporane prin elemente luate din *Conjuration de Venise*, un roman de Saint-Réal, și mai ales după modelul lui Thomas Otway din *Venice preserved*. E întîia oară cînd o piesă engleză devenea izvor de inspirație în teatrul francez.

Evenimentele din drama engleză, cuprinse acolo într-o desfășurare mai largă, sînt aduse aici în tiparul strict al „regulilor". Din această cauză, multe din ele și-au pierdut vivacitatea și expresia caracteristică. Faptul însă e compensat printr-o seamă de însușiri, unele privind factura poetică, altele caracterele puse în cauză. Subiectul are în centrul lui sentimentul prieteniei. După atîtea insistări asupra dragostei, devenite în bună parte stereotipe, faptul constituia o noutate. Servilius și Manlius alcătuiesc un cuplu viu și sesizant al prieteniei. Disperarea celui dintîi, dîndu-și seama că prin slăbiciune a contribuit la pieirea prietenului său, e zugrăvită și condusă cu autoritate. Hotărîrea de a-l prăbuși pe acesta de pe stînca tarpeiană, cruțîndu-l astfel de rușinea și umilința supliciului, e înfățișată convingător, cu siguranță. Nu mai puțin, Manlius are curaj și noblețe. Versul pe care îl rostește în clipa cînd își ia rămas bun de la prietenul vinovat, dar pe care continuă să-l iubească din toată inima, e celebru: „Las remușcării tale grija de a mă răzbuna!"[1]

Talma, marele tragedian francez din secolul al XIX-lea, număra rolul lui Manlius printre rolurile sale favorite.

Încheiem seria cu Longepierre (numele întreg: Hilaire-Bernard de Requeleyne, baron de Longepierre). A trăit între anii 1659-1721. S-a manifestat în mod precoce printr-un interes viu și nuanțat pentru cultură. Devenise, prin studiu ca și printr-o preferință cît se poate de marcată, un excelent elenist. A luat parte la celebra *Querelle des Anciens et des Modernes*, înscriindu-se în tabăra celor vechi, deschizînd prin *Discursul* din 1687 un puternic foc polemic împotriva lui Perrault și întreprinzînd o acțiune susținută de traduceri din clasicii greci: Anacreon, Teocrit, Bion, Moschus.

Pentru teatrul tragic propriu-zis a scris puțin: *Médée* (1694), *Sesostris* (1695) și *Électre* (1702). Li s-au făcut primiri reci. Doar mai tîrziu, în secolul următor, și aceasta în bună parte datorită actrițelor distribuite în rolul principal, *Médée* avea să intre mai statornic în repertoriile teatrelor. Totuși, apariția acestui autor este interesantă și merită să fie subliniată. Longe-

[1] *Je laisse à tes remords le soin de ma vengeance!* (act. IV, sc. 4).

https://biblioteca-digitala.ro

pierre a militat în favoarea unei idei care îi era scumpă: pentru ca tragedia să fie scoasă din lîncezeala sau epuizarea pe care începea s-o anunțe, e nevoie de vivificarea spiritului grec și a imitației după acesta. A ales *Medeea* lui Euripide, și pentru că tema iubirii pasionale și geloase se afla în preferințele publicului contemporan de teatru, dar mai ales pentru că vedea în această tragedie una din cristalizările fericite ale spiritului grec. *Électre*, reprezentată opt ani mai tîrziu, a fost întîmpinată aproape cu refuz. La publicul vremii, Sofocle găsea mai puțină audiență decît Euripide. Ideea de a se aduce pe scenă o tragedie fără episoade de iubire descoperea în jurul ei cugete reci; celor mai mulți le apărea ca dintr-o altă lume, definitiv apusă.

17. Încheiere

La capătul acestor dezvoltări și analize reținem două date: 1636, premiera *Cid*-ului, și 1691, reprezentarea ultimei drame a lui Racine, *Athalie*. De-a lungul celor cinci decenii cuprinse între aceste date, genul tragic a putut cunoaște o intensă dezvoltare, înscriind în cultura lumii o nouă perioadă de clasicism. Corneille și Racine, în epoca modernă, deveneau acum ceea ce fuseseră Eschil și Euripide în Antichitatea elină: coloane străjuind templul tragic.

Curînd după dispariția celor doi mari întemeietori, tragedia a început să decadă. Eșecul *Electrei* — ca să nu vorbim decît despre acesta — este revelator. Pentru multă vreme avea să rămînă învingătoare tragedia romanescă. Adică tragedia cu episoade de iubire, cu edulcorări și convenții, cu decor mitologic, cu efecte de teatru, cu intervenții miraculoase, cu îmblînziri artificioase ale situațiilor crude, toate acestea în detrimentul acțiunii severe, cu studiu de caractere și zugrăviri puternice de sentimente.

Tragedia astfel convenționalizată constituia un pas sigur spre un gen nou: spectacolul de operă. De fapt, procesul începuse mai de mult; putem spune, cu trei decenii înainte. Moda italiană, stilul vieții de curte, gustul pentru spectacole fastuoase al lumii aristocratice în frunte cu regele însuși, în plus, muzica facilă și grațioasă a lui Lulli, textele elegante ale lui Quinault precum și tradiția agreabilă a pastoralelor — toate acestea alcătuiau un cadru de condiții favorabil pentru ca reprezentațiile de operă să pătrundă în gustul vremii, să umbrească teatrul grav, să cîștige adeziunea unei bune părți a publicului. Și chiar mai mult decît atîta: să influențeze ori să oblige la concesii de circumstanță chiar autori de seamă, pe însuși Corneille, dacă ne gîndim la cele cîteva „*pièces en machines*“ pe care le-a încercat, precum și pe Racine, dacă admitem că un timp acesta s-a aflat sub fascinația lui Quinault.

Din tragedia propriu-zis raciniană se mai păstra doar cadrul. În ce privește însă partea bazată pe observare și analize de fapte, aceasta trecea în umbră, aproape desființîndu-se, lăsînd să troneze convenția, artificiul și decorul. În asemenea condiții era greu să se găsească substanță valabilă pentru toate cele cinci acte de rigoare; rămînea ca acestea să fie umplute cu discursuri, cu dialoguri prelungite inutil, cu lamentații amoroase, cu solemnități de suprafață, cu perpetuări formale ale manierismului tragic.

https://biblioteca-digitala.ro

Aparent, în virtutea unei inerţii în care faptul strict de teatru predomina asupra celui literar, publicul continua să aplaude asemenea producţii; în realitate, acestea începeau să-l obosească, denotînd astfel că procesul de criză prin care perioada clasică lua sfîrşit se afla în plină desfăşurare.

Romanticii, mai tîrziu, aveau să înscrie faţă de Racine o pagină de injustiţie. Musset, pe de o parte, îl numea „inimitabilul Racine"; pe de altă parte, în studiul său *De la Tragédie*, afirma că poetul ar fi lăsat în urma sa „o detestabilă şcoală de flecărire". Adevărul e că toate acele forme de îmbătrînire şi de exagerare din tragedia pseudo-clasică, împotriva cărora se vor revărsa cu sarcasm admiratorii fanatici ai lui Victor Hugo, nu proveneau de la Racine, nici din imitarea lui propriu-zisă, ci dintr-un complex diferit de împrejurări. Racine fusese un model de disciplină, de analiză, de exactitate în zugrăvirea sentimentelor şi a pasiunilor, de construcţie riguroasă, de vocabular sobru, de stil artistic. Erorile urmaşilor trebuie căutate nu în felul credincios de a-şi fi urmat maestrul, ci dimpotrivă, în depărtarea lor de acesta.

De altminteri posteritatea, cu logica ei reparatoare, nu va înceta să-şi spună cuvîntul. Atîţia eroi ai dramelor romantice, a căror strălucire păruse o vreme orbitoare, au căzut în desuetudine; dimpotrivă, eroii din *Andromaque*, din *Phèdre*, din *Iphigénie*, din *Bajazet* şi din altele au reapărut pentru a intra definitiv în repertoriile permanente ale teatrelor naţionale, cu temeiuri de universalitate recunoscută.

De ce perioada de înflorire a tragediei a durat atît de puţin? Întrebarea e delicată. De fapt, nici epoca lui Pericle la Atena, nici secolul lui August la Roma, nici strălucirea elisabetană în Anglia şi nici „secolul de aur" spaniol nu depăşiseră cu mult această durată. Aceia care pun faptul pe seama genului în sine au în parte dreptate. Genul tragic nu deţine flexibilităţi interioare prin care să se poată reînnoi cu uşurinţă; cantonat în cîteva teme stricte, e inevitabil ca în cuprinsul lui fenomenul de uzură sau de rutină să intervină repede. Adăugăm la acestea şi o mare condiţie spirituală. Tragedia implică stări de tensiune, beţii sacre ale înălţimii, confruntări cu forţe misterioase ale existenţei, întrebări cruciale asupra destinaţiei umane, acte sfîşietoare ale conştiinţei încercînd să se elibereze. Or, acestea nu se pot produce permanent; şi o dată produse, rostul lor nu e să se eternizeze devenind locuri comune, ci să lumineze spaţii întunecate, să deschidă orizonturi, să marcheze sinteze şi culminaţii, să aşeze în cultură baremuri noi.

Tragedia îşi are raţiunea de a fi, poate exista numai la niveluri înalte, în starea de incandescenţă a capodoperei. Or, prin forţa lucrurilor, capodoperele sînt puţine. Apar numai la capătul unor drumuri lungi, cu integrări spinoase, cu limpeziri treptate, cu vaste experienţe ale cunoaşterii şi ale sensibilităţii. Totul e ca ele să aprindă lumini, să consacre maeştri, să întemeieze şcoli, să recruteze discipoli şi imitatori, să intre în fondurile de cultură ale umanităţii, nu însă pentru a spori aici o arhivă, ci pentru a exprima adevăruri inalterabile.

În realitate, au existat şi alte cauze. Le vom analiza pe larg într-un volum şi capitol viitor al acestei sinteze. Ne mărginim aici doar să schiţăm cîteva fapte. A doua jumătate a secolului al XVII-lea, paralel cu procesele ei de cristalizare clasică, adăpostea şi prefigurări ale etapei următoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Corneille, Molière și Racine atinseseră în creația lor forme de maturitate atît de întregi, atît de greu egalabile, încît devenea inevitabil să le succeadă fenomene de disoluție, însoțite bineînțeles de căutări, prospecțiuni și aspirații noi. Celebra ceartă între vechi și moderni dezlănțuită în 1687 de Charles Perrault cînd acesta a citit în incinta Academiei poemul său *Le Siècle de Louis le Grand*, e o primă dovadă. Reieșea în mod limpede că începea să se militeze pentru un ideal de artă regenerat. Adăugăm rînd pe rînd: creșterea în importanță a unor pături sociale mînuitoare de bani și de acțiuni lucrative, pături dispuse să nu adere la formula de viață *honnête homme*; progresele spiritului libertin, înarmat cu disciplină carteziană, tocmai de aceea țintind mai bine în ortodoxia catolică, aceasta la rîndul ei șubrezită de lupta sa prelungită cu mișcarea jansenistă ca și de conformismul său atît de marcat față de concepția autoritară a monarhului; dezvoltarea literaturii filozofice în spiritul început de Bayle și Fontenelle, anunțînd zorile iluminismului; opere de felul *Caracterelor* lui La Bruyère, mai aplecate spre figuri și moravuri contemporane decît spre tipuri general-omenești, sau de felul *Aventurilor lui Télémaque* de Fénelon, deschizînd drumuri pe care nu peste multă vreme va avea să se înstăpînească romanul voltairian.

Corneille, Molière și Racine și-au fost contemporani. Adeseori, prinși în febra controverselor și a mișcărilor de idei, s-au aflat în divergență. Opera lor însă îi așază într-o impresionantă unitate. Taine explica faptul prin aceea că teatrul clasic a fost un teatru de societate, destinat să placă unui auditoriu instruit, conformat înăuntrul unei lumi rafinate și pentru această lume.

Trăsăturile generale ale tragediei — spune criticul — erau în așa fel calculate, încît să placă marilor seniori și să convină spiritului de curte, în sensul aristocrat al cuvîntului. Adevărul în datele sale neprefăcute e crud; de aici, datoria ca pe scenă să fie atenuat. Trebuia să se prezinte din acest adevăr numai atîta cît putea să corespundă unor spirite deprinse cu măsura, armonia, echilibrul și eleganța lucrurilor. Deci nu violențe, sfîșieri, strigăte de crispare ale panicii ori ale disperării; nu dezordini, capricii sau revărsări frenetice ale imaginației; nu neprevăzuturi sau evenimente de poezie romanescă; nu acestea, ci dimpotrivă, combinări plauzibile, gradări, peripeții justificate, deznodăminte la care să se ajungă în mod necesar. Acestea, firește, trebuiau cuprinse în dialoguri proporționate, peste toate plutind o versificație savantă, făcută din cadențe egale, cu vocabular ales și rime armonioase. Numele personajelor și fabula evenimentelor erau grecești; dar sub această ficțiune puteau fi recunoscute personaje din marea societate a vremii — regi, regine, prinți și prințese de sînge, comandanți de gărzi de curte, credincioși, confidenți și confidente — cu stilul lor nobilitar, cu ținuta aleasă, cu arta abilă a vieții de curte, cu toată acea perfecțiune a gestului și a cuvîntului în care atîția seniori francezi din secolul al XVII-lea — recunoșteau marca demnității umane, noblețea rangului social și în genere știința vieții superioare de lume. Taine vedea în acest teatru „o pictură admirabilă a unei lumi de elită“, o formă de realizare a spiritului uman, tot atît de închegată, de revelatoare ca și o catedrală gotică. Iată pentru ce această literatură s-a putut propaga în lume, devenind o măsură a gustului și a stilului de societate, purtînd cu ea moravuri rafinate, cîștigînd de partea ei Anglia după restaurarea Stuarților, curtea Spaniei o dată

https://biblioteca-digitala.ro

cu venirea Bourbonilor, curtea imperială a Rusiei din secolul al XVIII-lea, numeroasele curţi princiare şi ducale din Germania şi Italia, precum şi atîtea alte medii europene, în aspiraţia acestora la forme superioare de viaţă şi de sociabilitate.[1]

Azi, această explicaţie — cu toată partea ei de adevăr pe care nu trebuie s-o contestăm — e depăşită. Universalitatea şi perenitatea creaţiei dramatice din clasicismul francez stă pe temeiuri mai adînci, mai complexe, mai general-umane.

În fiecare din trăsăturile caracteristice ale acestei creaţii există implicaţii de cultură şi de umanitate. Cultul pentru antici, sentimentul naturii ca expresie de măsură şi echilibru aşa cum l-a înţeles şi formulat Boileau, atmosfera de adevăr, de ordine raţională, de mesaj filozofic şi moral, disciplina metodică: ce puteau să însemne, în fond, toate acestea? Răspundem: au însemnat o tablă de valori, o sinteză spirituală, un sistem de gîndire, o doctrină de încredere în demnitatea şi misiunea umană, o conştiinţă estetică, un simţ al vieţii.

Teatrul clasic a întruchipat atîtea sensuri de cunoaştere şi de artă într-una din cele mai fericite cristalizări ale culturii moderne.

---

[1] H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. I, cap. VII.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE[1]

LUCRĂRI GENERALE

R. Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie*, Heidelberg, 1926; *Der Geist des Barocktheaters*, Bern, 1952; Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, 4 vol., Milano, 1953; E. Angyal, *Theatrum Mundi*, Budapest, 1938; *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, par une société de gens de lettres, t. I—IX, Paris, 1800—1810; Erich Auerbach, *Mimesis — Reprezentarea realității in literatura occidentală*, trad. din lb. germ. de I. Negoiţescu, Buc., 1967; Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, 1893; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral, des origines à nos jours*, Paris, 1932; H. C. Barett and G. Freedley, *A History of Modern Drama*, New York, 1947; Paul Blanchart, *Histoire de la mise en scène*, Paris, 1948; H. H. Borcherdt, *Der Renaissancestil des Theaters*, Halle, 1926; *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig, 1935; K. Burdach, *Reformation — Renaissance — Humanismus*, ed. II, Berlin, 1926; G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, cap. *Clasicism, Romantism, Baroc*, ed. II, Buc., 1966; Léon Chancerel, *Panorama du théâtre. Des origines à nos jours*, Paris, 1955; W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 2 vol., ed. III, Halle, 1918—1923; *Denkmäler des Theaters*, hg. von der Direktion der Österr. Nationalbibliothek, München, (f. d.); F. Desonay, *Baroques et Baroquismes*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. XI, 1949; M. Dietrich, *Europäische Dramaturgie*, Wien, 1952; L. Dubech, *Histoire générale illustrée du théâtre*, 5 vol., Paris, 1931—1934; W. Durant, *Die Renaissance*, Bern, 1955; *El Teatro: Enciclopedia del Arte Escenico*, Barcelona, 1957; *Enciclopedia dello spettacolo*, 5 vol., Roma, 1958; Encyclopédie de la Pléiade, *Histoire des Littératures*, sub direcţia lui Raymond Queneau, 3 vol., Paris, 1956; Encyclopédie de la Pléiade, *Histoire des spectacles*, sub direcţia lui Guy Dumur, Paris, 1965; J. de Filippi, *Essai d'une bibliographie générale du théâtre*, Paris, 1861; G. Freedley, *Theatralical Designs from the Baroque through Neoclassicism*, 3 vol., New York, 1940; G. Freedley and A. J. Reeves, *A History of the Theatre*, New York, 1941; Octavian Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, vol. I, Buc.,

[1] Lista bibliografică de faţă, ca şi în volumele precedente, are caracter informativ. Literatura materiei — enciclopedii, tratate, sinteze de istorie şi critică literară, reconstituiri tehnice, studii, analize stilistice, spectacologie ş.a. — este imensă. Lucrările mai vechi, amintite aici, îşi păstrează valoarea documentară şi continuă să reţină atenţia specialiştilor. În ce priveşte lucrările noi, ele se desfăşoară pe suprafeţe atît de întinse, sînt atît de numeroase şi lărgesc într-atît problematica disciplinei, încît devine cu desăvîrşire necesar ca pătrunderea şi ordonarea lor sistematică să fie făcute cu mijloacele cercetării colective.

https://biblioteca-digitala.ro

1957; Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, 1933; *Der Schauspielführer*, vol. I *(Das deutsche Schauspiel vom Mittelalter bis zum Expressionismus)*, Stuttgart, 1953; Ph. Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, ed. II, Oxford, 1957; W. Hausenstein, *Vom Genie des Barock*, München, 1956; Paul Hazard, *La Crise de la Conscience européenne, 1680—1715*, 2 vol., Paris, 1939; *Istoria teatrului din Europa occidentală*, vol. I, redactată de un colectiv sub conducerea lui S. S. Mokulski; G. R. Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, University Press of Chicago, 1944; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. II: *Renaissance;* vol. III: *Barockzeit*, Salzburg, 1959; W. König, *Idee und Geschichte des Welttheaters in Europa*, 2 vol., Wien, 1951; Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, 4 vol., Paris, 1952; E. Magne, *Les Fêtes en Europe au XVIIe siècle*, Paris, 1930; K. Mantzius, *A History of Theatrical Art*, 6 vol., London, 1909—1921; Léon Moussinac, *Le Théâtre des Origines à nos jours*, Paris, 1957; A. M. Nagler, *Sources of Theatrical History*, New York, 1952; A. Nicoll, *World Drama from Aeschylus to Anouilh*, London, 1949; *The Development of the Theatre*, ed. IV, London, 1952; E. d'Ors, *Du Baroque*, trad. din lb. span., Paris, 1935; Andrei Oţetea, *Renaşterea şi Reforma*, Buc., 1931; ed. nouă: *Renaşterea*, Buc., 1965; R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, Halle, 1945; Robert Pignarre, *Histoire du théâtre*, Paris, 1949; Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, 1885; G. de Reynold, *Le XVIIe siècle, le Baroque et le Classique*, Neuchâtel, 1944; Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, 6 vol., Paris, 1869—1878; H. Schaller, *Die Renaissance*, München, 1935; *Schauspielführer*, 3 vol., Berlin, 1963; A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 3 vol., Heidelberg, 1809; W. Spemann, R. Genée, M. Grube, R. Hessen, *Goldenes Buch des Theaters*, Stuttgart, 1912; Fritz Strich, *Der europäische Barock*, Bern, 1947; Paul van Tieghem, *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance*, Paris, 1925; H. Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst*, Breslau, 1939; Tudor Vianu, *Studii de literatură universală şi comparată*, Buc., 1964; K. Viëtor, *Probleme der Barockliteratur*, Leipzig, 1928; H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, ed. V, München, 1908.

CAPITOLELE I, II, III, V, VI, VII

(Renaşterea engleză, cadrul istoric; fenomene pregătitoare; precursorii lui Shakespeare, Ben Jonson, drumul spre baroc)

A. A. Anikst, *Istoria literaturii engleze*, trad. de L. Levițchi şi I. Preda, Buc., 1961; P. Aronstein, *Ben Jonsons Theorie des Lustspiels in England*, vol. XVII, Halle, 1894; J. Bakeless, *The Tragical History of Christopher Marlowe*, 2 vol., Cambridge, U.S.A., 1942; F. L. Boas, *Shakespeare and his Predecessors*, London, 1902; *Christopher Marlowe*, Oxford, 1940; F. Bogard, *The Tragic Satire of John Webster*, Berkeley, 1955; Marcel Brion, *Le Théâtre élisabéthain*, Paris, 1938; R. Brooke, *John Webster and the Elizabethan Drama*, London, 1916; John Buchan, *A History of English Literature*, London-Edinburgh, 1935; M. O. Busby, *Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama*, London, 1923; *Cambridge History of English Literature*, 14 vol. + 4 vol. *The Cambridge Bibliography of English Literature, 600—1900*, Cambridge, 1940; F. Carrère, *Le Théâtre de Thomas Kyd. Contribution à l'étude du Drame élisabéthain*, Toulouse, 1951; Ana Cartianu, *Teatrul englez în epoca Renaşterii*, studiu introductiv la volumul

https://biblioteca-digitala.ro

Teatrul Renașterii engleze, Buc., 1964; M. Castelain, *Ben Jonson, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1907; L. Cazamian, *The Development of English Humour*, Durham, 1952; E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 4 vol., Oxford, 1923; M. Chelli, *Le Drame de Massinger*, Paris, 1924; A. Compton-Rickett, *History of English Literature*, London, 1936; A. H. Cruickshank, *Philip Massinger*, Oxford, 1920; J. W. Cunliffe, *Early English Classical Tragedies*, London, 1912; T. A. Dunn, *Philip Massinger*, London, 1957; T. S. Eliot, *Philip Massinger* (in *Selected Essays)*, London, 1932; *Elizabethan Essays*, London, 1963; Ifor Evans, *Histoire de la littérature anglaise*, trad. din lb. engl. de M. Matignon, Paris, 1965; U. M. Ellis-Fermour, *Christopher Marlowe*, London, 1927; A. Feuillerat, *John Lyly, Contribution à l'histoire de la Renaissance en Angleterre*, Cambridge, 1910; Augustin Filon, *Le théâtre anglais. Hier. Aujourd'hui. Demain*, Paris, 1896; *Histoire de la littérature anglaise — depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1922; P. W. Frank, *Marlowe and the Early Shakespeare*, Oxford, 1953; W. Gaedick, *Der weise Narr in der englischen Literatur bis Shakespeare*, Berlin, 1928; Ed. Gosse, *Littérature anglaise*, trad. din lb. engl. de Henny, Paris, 1925; Wigfall A. Green, *The Inns of Court and Early English Drama*, New Haven, 1931; M. Grivelet, *Thomas Heywood et le Drame domestique élisabéthain*, Paris, 1957; G. B. Harrison, *Elizabethan Play and Players*, London, 1940; O. L. Hatcher, *J. Fletcher*, Chicago, 1905; W. C. Hazlitt, *History of the English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664*, London, 1869; Ph. Henderson, *Christopher Marlowe*, London, 1952; J.-H. Ingram, *Marlowe and his Associates*, London, 1904; *Marlowe and his Poetry*, London, 1914; *Introductions to English Literature*, vol. II: *The English Renaissance*, by Solo Pinto, London, f.d.; J. Jaquot, *George Chapman, sa vie, sa poésie, son théâtre, sa pensée*, Paris, 1951; M. V. Jeffery, *J. Lyly and the Italian Renaissance*, Paris, 1929; H. Kindermann, *Meister der Komödie*, Wien, 1952; N. M. Knappen, *Tudor Puritanism*, Chicago, 1939; L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson*, London, 1937; P. H. Kocher, *Christopher Marlowe*, Chapel Hill, 1946; René Lalou, *La Littérature anglaise des origines à nos jours*, Paris, 1951; W. J. Lawrence, *The Physical Conditions of the Elizabethan Playhouse*, Cambridge, 1927; *The English Theatre*, New York, 1936; C. Leech, *John Webster*, London, 1951; *John Ford and the Drama of his Time*, London, 1957; Emile Legouis, *Dans les sentiers de la Renaissance anglaise*, Paris, 1925; E. Legouis et L. Cazamian, *Histoire de la Littérature anglaise*, ed. din 1952, Paris; F. L. Lucas, *Seneca and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1922; H. J. Makkuik, *Philip Massinger and John Fletcher*, Rotterdam, 1927; J. B. Moore, *The Comic and Realistic in English Drama*, Chicago, 1925; T. H. V. Motter, *The School Drama in England*, London, 1929; B. Maxwell, *Studies in Beaumont, Fletcher and Massinger*, New York, 1939; John Tucker Murray, *English Dramatic Companies, 1588—1642*, 2 vol., London, 1910; R. J. Nelson, *Play within a Play*, Yale University Press, 1958; A. Nicoll, *A History of British Drama*, 3 vol., London, 1952; E. H. C. Oliphant, *The Plays of Beaumont and Fletcher*, New Haven, 1927; *Oxford History of English Literature*, din 1945 în continuare; Karl Pfeffer, *Das Elisabetanische Sprichwort in seinen Verwendung bei Ben Jonson*, Giessen, 1933; M. Poirier, *Christopher Marlowe*, London, 1950; A. W. Reed, *Early Tudor Drama*, London, 1926; Irving Ribner, *The English History play in the age of Shakespeare*, ed. II, London, 1965; F. E. Schelling, *Elizabethan Drama 1558—1642*, 2 vol., Boston, 1910; W. J. Schirmer, *Über das Historiendrama in der englischen Renaissance*, Tübingen, 1950; L. L. Schücking, *The Baroque Character of the Elizabethan Tragic Hero*, London, 1938; G. G. Smith, *Ben Jonson*, London, 1919; R. Stamm, *Geschichte des englischen Theaters*, Bern, 1951; E. E. Stoll, *John Webster*, Boston, 1905; H. Taine, *Histoire de la Littérature anglaise*, 5 vol., Paris, 1906; S. A. Tan-

https://biblioteca-digitala.ro

nenbaum, *Robert Greene*, New York, 1939; J. Tortel, *Le Théâtre Elisabéthain*, Paris, 1933; G. M. Trevelyan, *English Social History*, cap. VI—VII *(Shakespeare's England)*, London, 1946; M. W. Wallace, *Evolution of the English Drama, with a history of the Blackfriars Theatre*, London, 1912; L. B. Wallis, *Fletcher, Beaumont and Company*, New York, 1947; A. W. Ward, *History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne*, 3 vol., London, 1899; A. W. Ward and A. R. Waller, *The Cambridge History of English Literature*, 15 vol., Cambridge, 1907—16; Robert Weimann, *Drama und Wirklichkeit in der Shakespearezeit. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des elisabethanischen Theaters*, Halle, 1958; J. W. Wieler, *George Chapman*, New York, 1949; J.-D. Wilson, *John Lyly*, Cambridge, 1905.

CAPITOLUL IV

(Shakespeare)

Haig Acterian, *Shakespeare*, Buc., 1938; Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses*, Boston, 1918; Victor E. Albright, *The Shakespearean Stage*, New York, 1912; P. Alexander, *Shakespeares Life and Art*, ed. III, London, 1946; L. R. Anderson, *Elizabethan Psychology*, London, 1927; Ph. Aronstein, *Das englische Renaissancedrama*, Leipzig, 1929; John Arthos, *The Art of Shakespeare*, London, 1964; Fernand Baldensperger, *La Vie et l'Oeuvre de W. Shakespeare*, Paris, 1945; C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: a study of dramatic form and its relation to social custom*, Princeton, 1959; Frederick S. Boas, *University Drama in the Tudor Age*, Oxford, 1914; I. Botez, *Hamlet în tragedia shakespeariană*, Iaşi, 1925; *King Lear şi concepţia dramatică a teatrului shakespearian*, Iaşi, 1927; M. C. Bradbrock, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1935; A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, New York, 1904—1937; A. Brandl, *Shakespeare*, Berlin, 1922; R. Bridges, *The Influence of the Audience on Shakespeare's Drama*, London, 1927; J. Brown, *Shakespeare*, Zürich, 1950; J. B. Brown, *Shakespeare and his Comedies*, London, 1962; K. Brunner, *William Shakespeare*, Tübingen 1957; Geoffrey Bullough, *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*, 5 vol., London, 1941—1964; L. B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*, Cambridge, 1930; *Shakespeare's Histories*, London, 1930; V. Capocci, *Shakespeare e la Commedia dell'arte*, Bari, 1953; E. K. Chambers, *William Shakespeare, A Study of Facts and Problems*, vol. I—II, Oxford, 1938; *Shakespeare: A Survey*, London, 1958; Clara Chambrun, *Hamlet de Shakespeare*, Paris, 1929; Longworth Chambrun, *Shakespeare — Acteur—Poète*, Paris, 1926; *Shakespeare retrouvé*, Paris, 1947; H. B. Charleton, *Shakespearean Comedy*, Cambridge, 1945; *Shakespearean Tragedy*, Cambridge, 1948; G. K. Chesterton, *Visul unei nopţi de vară* (1923), în volumul *Eseuri literare*, trad. din lb. engl. de V. Nemoianu, Buc., 1966; W. Clemen, *Die Tragödie vor Shakespeare. Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede*, Heidelberg, 1955; *Schein und Sein bei Shakespeare*, München, 1959; Georges Connes, *Le Mystère shakespearien*, Paris, 1926; H. Craig, *An Interpretation of Shakespeare*, New York, 1948; Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1950; J. Darmesteter, *Shakespeare*, Paris, 1893; W. R. Davies, *Shakespeare's Boy Actors*, London, 1939; S. A. Downer, *The British Drama*, New York, 1950; John Drinkwater, *Shakespeare*, Duckworth, 1933; W. Ebisch and L. L. Schücking, *A Shakespearean Bibliography*, Oxford, 1931—37; J. R. Ehrlich, *Der Humor Shakespeares*, Wien, 1878; R. Flatter, *Shakespeare: der Schauspieler*, în

https://biblioteca-digitala.ro

Shakespeare-Jahrbuch, t. 89, 1958; Henri Fluchère, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Paris, 1966; Edgar I. Fripp, *Shakespeare, man and artist*, 2 vol., London, Oxford, 1966; Chr. Gaehde, *Shakespeare und seine Zeit*, Leipzig, 1931; Mihnea Gheorghiu, *Scene din viața lui Shakespeare*, Buc., 1960; Louis Gillet, *Shakespeare*, Paris, 1930; C. Gordon, *Shakespearean Comedy*, London, 1938; H. Granville-Barker and G. H. Harrison, *Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, 1934; H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, 3 vol., Sidgwick, 1927, 1930, 1937; Joseph Gregor, *Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters*, Wien, 1935; Friedrich Gundolf, *Shakespeare, sein Wesen und Werk*, 2 vol., Berlin, 1928; F. E. Halliday, *Shakespeare and his critics*, London, 1949; Fr. Harris, *Shakespeare, der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte*, Berlin, 1928; G. B. Harrison, *Shakespeare's Tragedies*, London, 1951; William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's play;* with an *Introduction* by Arthur Quiller-Couch, London, 1949; G. Hubbard, *On the Site of the Globe Playhouse of Shakespeare*, Cambridge, 1923; H. W. Hudson, *An Outline History of English Literature*, London, 1958; V. Hugo, *W. Shakespeare*, Paris, 1864; J. Isaacs, *Shakespeare as Man of the Theatre*, London, 1947; W. Jacobi, *Form und Struktur der Shakespeareschen Komödien*, Würzburg, 1937; G. W. Knight, *The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's sombre Tragedies*, London, 1930; Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, trad. din lb. pol., Paris, 1964; G. Landauer, *Shakespeare*, 2 vol., Frankfurt, 1926; J. Lawlov, *The tragic Sense in Shakespeare*, London, 1960; W. W. Lawrence, *Shakespeare's Problem Comedies*, New York, 1931; A. Lefranc, *Sous le masque de William Shakespeare*, 2 vol., Paris, 1918; *A la découverte de Shakespeare*, 2 vol., Paris, 1945—50; Léon Lemonier, *Shakespeare*, Paris, 1945; M. Lüthi, *Shakespeares Dramen*, Berlin, 1957; A. M. Mackenzie, *The Women in Shakespeare's Plays*, London, 1924; M. M. Mahood, *Shakespeare's Word play*, London, 1957; John Mansfield, *William Shakespeare*, London, 1912; P. Meissner, *Shakespeare*, Berlin, 1940; A. Mézières, *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques*, Paris, 1910; Kenneth Muir, *Shakespeare's Sources*, vol. I: *Comedies and Tragedies*, London, 1957; A. M. Nagler, *Shakespeare's, Stage* Yale University, New Haven, 1958; A. Nicoll, *Shakespeare*, London, 1952; P. Niemeyer, *Das bürgerliche Drama in England im Zeitalter Shakespeares*, Göttingen, 1930; H. Oppel, *Der späte Shakespeare*, Hamburg, 1949; J. Palmer, *Political Characters of Shakespeare*, London, 1945; *Comic Characters of Shakespeare*, London, 1947; J. Paris, *Shakespeare par lui - même*, Paris, 1955; Th. M. Parott, *Shakespearean Comedy*, New York, 1949; W. H. Pater, *Măsură pentru măsură* (1874), în vol. *Eseuri literare*, trad. din lb. engl. de V. Nemoianu, Buc., 1966; T. M. Perrot, *Shakespearean Comedy*, New York, 1949; Walter Raleigh, *Shakespeare*, New York, 1928; A. Ralli, *A History of Shakespearean Criticism*, 2 vol., Oxford University Press, 1932; M. M. Reese, *Shakespeare, his World and his Work*, London, 1953; P. Reyer, *Essai sur les idées dans l'œuvre de Shakespeare*, Paris, 1947; Irving Ribner, *Patterns in Shakespearean Tragedies*, ed. II, London, 1962; R. M. Ridley, *William Shakespeare A. Commentary*, London, 1948; F. H. Ristine, *English Tragy-comedy: its Origin and History*, New York, 1910; A. L. Rowse, *William Shakespeare*, London, 1963; K. Schilling, *Shakespeare, Die Idee des Menschseins in seinem Werk*, München, 1953; Levin L. Schücking, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers*. Leipzig, 1927; *Shakespeare și opera lui*, culegere de texte critice, Buc., 1964; Sir Sidney, Lee *A Life of William Shakespeare*, London, 1922; C. J. Sisson, *Le goût public et le théâtre élisabéthain jusqu'à la mort de Shakespeare*, Dijon, 1921; *Shakespeare. The Writer and His Work*, London, 1964; Th. Spencer, *Shakespeare and the Nature of Man*, London, 1945; Paul Stopfer, *Les Tragédies romaines de Shakespeare*,

https://biblioteca-digitala.ro

Paris, 1883; A. Steinitzer, *Shakespeares Königsdramen*, München, 1922; Ashley H. Thornlike, *Shakespeare's Theater*, New York, 1916; E. M. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, London, 1948; *Shakespeare's Problem Plays*, Toronto, 1949; L. Tolstoi, *Shakespeare*, trad. in lb. fr., de J. W. Bienstock, Paris, 1907; F. P. Wilson, *Marlowe and the Early Shakespeare*, Oxford, 1953; J. Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England*, Cambridge, 1926; *The Essential Shakespeare. A Biographical Adventure*, Cambridge, 1932; Henryk Zbierski, *Shakespeare and the „War of the Theaters"*, Poznan, 1957.

CAPITOLUL VIII

(Teatrul englez al Restaurației)

E. G. Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, 2 vol., London, 1941; F. S. Boas, *An Introduction to Stuart Drama*, Oxford, 1946; R. Brotanek, *Die englischen Maskenspiele*, Wien, 1902; Coissac de Chavrebière, *Histoire des Stuarts*, Paris, 1930; P. Cunningham, *Inigo Jones*, London, 1848; B. Dobrée, *Restoration Comedy, 1660—1720*, Oxford, 1924; *Restoration Tragedy*, Oxford, 1929; Van Doren, *The Poetry of John Dryden*, London, 1920; U. Ellis-Fermour, *The Jacobean Drama*, London, 1936; P. Fitzgerald, *A New History of the English Stage from the Restoration to the Liberty of the Theatres*, 2 vol., London, 1882; A. Harbage, *Sir W. Davenant*, Philadelphia, 1935; W. Keller und B. Fehr, *Die englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung*, Potsdam, 1928; L. Knights, *Essays in Criticism mainly on the Literature of the XVIIth Century*, London, 1946; J. W. Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York, 1949; D. Mathew, *The Jacobean Age*, London, 1938; P. Meissner, *England im Zeitalter von Humanismus, Renaissance und Reformation*, Heidelberg, 1952; D. H. Miles, *The Influence of Molière on Restoration Comedy*, New York, 1910; A. Nicoll, *A History of Restoration Drama, 1660—1700*, London, 1923; *Id., 1700—1750*, London, 1925; *Stuart Masques and Renaissance Stage*, London, 1937; R. Ornstein, *The Moral Vision of Jakobean Tragedy*, London, 1960; D. Protopopesco, *Un classique moderne, William Congreve; sa vie, son œuvre*, Paris, 1924; P. Reyher, *Les masques anglais*, Paris, 1909; D. D. Smith, *J. Dryden*, Cambridge, 1950; A. C. Sprague, *Beaumont and Fletcher, or the Restoration Stage*, Cambridge, 1946; R. Stamm, *Englischer Literaturbarock*, München, 1956; M. S. Steele, *Plays and Masques at Court during of Reigns of Elizabeth, James and Charles*, London, 1926; M. Summers, *The Restoration Theatre*, London, 1934; T. B. Tomlinson, *A Study on Elizabethan and Jacobean Tragedy*, Cambridge, 1964; E. Welsford, *The Court Masque*, London, 1927; F. P. Wilson, *Elizabethan and Jacobean Stage*, Oxford, 1946; K. Young, *J. Dryden*, London, 1954.

CAPITOLUL IX

(Teatrul german)

K. Adel, *Das Jesuitendrama in Österreich*, Wien, 1957; W. Andreas, *Deutschland vor der Reformation*, ed. V, Leipzig, 1948; R. F. Arnold, *Das deutsche Drama*, München, 1923; A. Baesecke, *Das Schauspiel der englischen Komödianten in Deutschland. Seine*

https://biblioteca-digitala.ro

dramatische Form und seine Entwicklung (în *Studien zur englischen Philologie*, Heft 87, Halle, 1935); Adolf Bartels, *Geschichte der deutschen Literatur*, Braunschweig, 1942; A. E. Berger, *Die Schaubühne im Dienste der Reformation* (în *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*, Reihe: *Reformation*, vol. V), Leipzig, 1935; G. Bianquis, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, 1936; L. Biscardo, *Andreas Gryphius*, Napoli, 1936; G. Brates, *Hauptprobleme der deutschen Barockdramaturgie*, Greifswald, 1935; Bossert, *Histoire de la Littérature allemande*, Paris, 1913; H. Cattanès, *Les Fastnachtspiele de Hans Sachs*, Northampton, 1923; A. Cohn, *Shakespeare in Germany*, Oxford, 1865; W. Creizenach, *Die Schauspiele der englischen Komödianten*, Berlin-Stuttgart, f.d.; Helmut de Boor, Richard Newald, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München, 1949; E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 5 vol., Leipzig, 1905; H. Diehl, *Die Dramen des Thomas Naogeorgus in ihrem Verhältnis zur Bibel und zu Luther*, München, 1915; C. H. Diesch, *Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig, 1905; M. Dietrich, *Wandel der Gebärde auf dem deutschen Theater vom 15. zum 18. Jahrhundert*, Wien, 1944; H. Engler, *Die Bühne des Hans Sachs*, Breslau, 1926; Paul Fechter, *Geschichte der deutschen Literatur*, Gütersloh, 1952; R. Fink, *Studien zu den Dramen des Nikodemus Frischlin*, Leipzig, 1920; W. Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, Halle, 1921; *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge* (în *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, vol. II, 1923/24); *Das Schauspiel der Wanderbühne* (în *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*, Reihe: *Barockdrama*, vol. III, Leipzig, 1931); *Die beiden Bühnentypen in den Dramen des Herzogs Heinrich Julius*, Leipzig, 1936; R. Genée, *Hans Sachs und seine Zeit*, Leipzig, 1894; J. Gregor, *Wiener szenische Kunst*, 2 vol., Wien, 1924; *Geschichte des österreichischen Theaters*, Wien, 1948; F. Gundolf, *Martin Opitz*, München, 1923; *Andreas Gryphius*, Heidelberg, 1927; *Shakespeare und der deutsche Geist*, Düsseldorf, 1947; H. Haerten, *Vondel und der deutsche Barock*, Bonn, 1923; G. Haiser, *Thomas Naogeorgus als Kampfdramatiker*, Wien, 1926; E. Haller, *Das österreichische Jesuitendrama*, Weimar, 1931; A. Happ, *Die Dramentheorie der Jesuiten*, Wien, 1937; M. Hermann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, 1914; E. Herz, *Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland* (în *Theatergeschichtliche Forschungen*, vol. XVIII, Hamburg, 1903); Chr. Hinker, *Hans Sachs. Aufriss seiner Persönlichkeit*, Wien, 1939; H. Holstein, *Johann Reuchlins Komödien*, Halle, 1888; *Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur*, Halle, 1886; E. Keppler, *Andreas Gryphius und Shakespeare*, Tübingen, 1921; Heinz Kindermann, *Hans Sachs und die Fastnachtspielwelt*, Wien, 1952; P. Landau, *Hans Sachs*, Berlin, 1924; Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 1954; Chr. Mehr, *Reuchlins Komödien*, Wien, 1922; K. Michel, *Das Wesen des Reformationsdramas*, Giessen, 1934; J. Münch, *Die sozialen Anschauungen des Hans Sachs in seinen Fastnachtspielen*, Erlangen, 1936; J. Nadler, *Geschichte der deutschen Literatur*, Leipzig, 1934; E. Neumeyer, *Nikodemus Frischlin als Dramatiker*, Rostock, 1924; W. Reiss, *Die Theorie des Tragischen im 17. Jahrhundert in Deutschland und Frankreich*, Berlin, 1910; E. Riesel, *Das neulateinische Drama der Protestanten in Deutschland vom Augsburger Religionsfrieden bis zum Dreissigjährigen Krieg*, Wien, 1929; G. Roethe, *Frischlin als Dramatiker*, Berlin, 1912; R. Prölss, *Geschichte des neueren Dramas*, 6 vol., Leipzig, 1880—1883; J. Rütsch, *Die Bedeutung Jacob Bidermanns* (în *Trivium*, vol. XLV, 1947); H. Schauer, *Das deutsche Drama seit Renaissance und Reformation*, Leipzig, 1924; J. Schenk, *Komik im deutschen Barocktheater*, Wien, 1946; W. Scherer, O. Walzel, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1928; G. Skopnik, *Das*

https://biblioteca-digitala.ro

Strassburger Schultheater, Frankfurt am Main, 1935; Ch. Schweitzer, *Étude sur la vie et les œuvres de Hans Sachs*, Paris, 1887; W. Stammler, *Deutsche Theatergeschichte*, Leipzig, 1925; E. Tonnelat, *Histoire de la littérature allemande, des origines au XVIIIe siècle*, Paris, 1923; F. Vogt, M. Koch, *Geschichte der deutschen Literatur*, Leipzig, 1944; A. von Weilen, *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater*, Wien, 1899; L. G. Wysocki, *Andreas Gryphius et la tragédie allemande au 17e siècle*, Paris, 1893.

CAPITOLELE X—XI

(Alte țări europene)

OLANDA. A. J. Barnov, *Vondel*, New York, 1925; A. Baumgartner, *Joost van den Vondel*, Freiburg, 1882; J. Bauwens, *La tragédie française et le théâtre hollandais au XVIIe siècle*, Amsterdam, 1921; Fr. Closset, *Aspects et figures de la littérature flamande*, Bruxelles, 1943; *La Littérature flamande du Moyen Âge*, Bruxelles, 1946; J. Fransen, *Les comédiens français en Hollande au XVIIe et XVIIIe siècle*, Paris, 1925; H. Haerten, *Vondel und der deutsche Barock*, Bonn, 1923; F. von Hellwald, *Geschichte des holländischen Theaters*, Rotterdam, 1874; W. M. Hummelen, *De Sinnekens in het Rederijkersdrama*, Groningen, f.d.; W. J. A. Jonckbloet, *Geschichte der niederländischen Literatur*, 2 vol., trad. din lb. olandeză de W. Berg, Leipzig, 1872; H. Junkers, *Niederländische Schauspieler und niederländische Schauspielkunst im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland*, Den Haag, 1936; R. A. Kollewijn, *Über den Einfluss des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius*, Leipzig, 1880; C. Looten, *Étude littéraire sur le poète néerlandais Vondel*, Lille, 1889; J. A. van Praag, *La comédie espagnole aux Pays-Bas au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Amsterdam, f.d.; J. Prinsen, *G. A. Bredero*, Amsterdam, 1919; L. Renieu, *Histoire des Théâtres de Bruxelles*, Bruxelles, 1928; G. D. J. Schotel, *Geschiednis der rederijkers in Nederland*, Amsterdam, 1863; J. F. M. Steek, *Het leven van J. van den Vondel*, Haarlem, 1926; E. van der Straeten, *Le théâtre villageois en Flandre*, Bruxelles, 1881; J. A. Worp, *Geschiednis van het Drama en van het Tonneel in Nederland*, Groningen, 1904.

SCANDINAVIA. A. Beijer, *Le théâtre en Suède jusqu'à la mort de Gustave III* (în *Revue d'histoire du Théâtre*, anul 1956); E. Bredsdorff, B. Mortensen, R. Popperwell, *An Introduction to Scandinavian Literature*, Kopenhagen, 1951; J. C. Campbell, *The Comedies of Holberg*, London, 1914; A. Gustafson, *A History of Swedish Literature*, Minneapolis, 1961; G. Hilleström, *Theatre and Ballet in Sweden*, Stockholm, 1953; I. Holm et M. von Platen, *La Littérature suédoise*, Stockholm, 1957; T. Krogh, *Aeldre Dansk Teater*, Kopenhagen, 1940; J. Lescouffier, *Histoire de la Littérature norvégienne*, Paris, 1925; P. M. Mitchell, *A History of Danish Literature*, Kopenhagen, 1957; O. Wieselgren, *Teatrets Historie i Hovedtraek*, Stockholm, 1946.

RUSIA. B. Aseev, *Teatrul dramatic rus în secolele XVII—XVIII*, în lb. rusă, Moscova, 1958; Pierre de Corvin (Pierre Nevsky), *Le Théâtre en Russie*, Paris, 1890; Silvia Cucu, *Istoria teatrului rus*, Buc., 1962; N. Evreinoff, *Histoire du théâtre russe*, Paris, 1957; E. Friedrichs, *Russische Literaturgeschichte*, Gotha, 1921; L. Gourevitch, *Istoria vieții teatrale ruse*, vol. I, în lb. rusă, Moscova, 1939; J. Gregor, René Fülöp-Miller, *Das russische Theater; sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung*

https://biblioteca-digitala.ro

der Revolutionsperiode, Zürich, 1928; M. Hofmann, *Histoire de la littérature russe*, Paris, 1934; *Istoria literaturii ruse*, vol. I, sec. X—XVIII, trad. din lb. rusă de Tamara Gane şi Tatiana Nicolescu, Buc., 1963; A. Luther, *Geschichte der russischen Literatur*, Leipzig, 1924; A. Stender-Petersen, *Geschichte der russischen Literatur*, 2 vol., München, 1957; Vsevolodski-Gerngross, *Teatrul rus de la origine şi pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea*, în lb. rusă, Moscova 1957.

POLONIA. A. Brückner, *Geschichte der polnischen Literatur*, ed. II, Leipzig, 1909; R. K. Estreicher, *Das Theater in Polen*, trad. din lb. pol., Varşovia, 1953; J. Kleiner, *Die polnische Literatur* (Walzel, *Handbuch der Literaturwissenschaft)*, Postdam, 1929; M. Kride, *A Survey of Polish Literature and Culture*, s'Gravenhage, 1956; J. Kryzanowski, *Dramaturgia Polski renesansowey*, Warschau, 1952; *Historia Literatury Polskiej*, Warschau, 1953; S. Marcel, *Histoire de la Littérature Polonaise des Origines au début du XIXe siècle*, Paris, 1957; St. Windakiewicz, *Jan Kochanowski*, ed. II, Krakau, 1947.

IUGOSLAVIA. A. Cronia, *Teatro serbo-croato*, Milano, 1955; G. Gesemann, *Die serbo-kroatische Literatur* (Walzel, *Handbuch der Literaturwissenschaft)*, Potsdam, 1930; F. K. Kumbatović, *Le Baroque d'Europe Centrale et les Origines du Théâtre Slovène*, Nancy, 1958; *Das Theater der Renaissance in Dalmatien* (în *Maske und Kothurn*, anul 1959); P. Mitrović, *Die serbo-kroatische bürgerliche Komödie des 16. Jahrhunderts*, Wien, 1915; St. Pelz, *Zur Geschichte des Schuldramas in Kroatien und Slavonien vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis zur illyrischen Bewegung*, Wien, 1914; F. Trogrančić, *Storia della Letteratura Raguseana-Croata*, Firenze, 1950.

CAPITOLELE XII—XVIII

(Clasicismul francez)

Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, 5 vol., Paris, 1949—1956; M. Albert, *Les Théâtres de la Foire*, Paris, 1900; Louis Arnould, *Racan, Histoire anecdotique et critique de sa vie et de ses oeuvres, Paris*, 1897; J. Audiberti, *Molière dramaturge*, Paris, 1954; G. Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, 1950; A. Bailly, *Racine*, Paris, 1948; *L'École classique française*, Paris, 1958; R. Barthes, *Racine*, Paris, 1965; F. Baumel, *Molière auteur précieux*, Paris, 1922; J. Bédier et P. Hazard, *Histoire de la littérature française*, 2 vol., Paris, 1923; N. M. Bernardin, *Tristan l'Hermite*, Paris, 1895; *La Comédie italienne en France et le Théâtre de la Foire*, Paris, 1902; *Bibliographie cornélienne*, începută de Picot (1876), continuată de Le Verdier şi Pelay (1908), Paris; Le Bidois, *La Vie dans les tragédies de Racine*, Paris, 1901; R. Brasillach, *Corneille*, Paris, 1938; R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927; *Molière homme de théâtre*, Paris, 1954; H. Breitinger, *Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, Génève, 1879; P. Brisson, *Molière, sa vie dans ses œuvres*, Paris, 1943; F. Brunetière, *Les époques du théâtre français*, Paris, 1892; *Racine*, Paris, 1908; J. Charpentier, *Molière*, Paris, 1942; Henri Clouard, *Petite Histoire de la Littérature française*, Paris, 1965; A. le Corbeiller, *Pierre Corneille intime*, Paris, 1936; G. Couton, *La vieillesse de Corneille*, Paris, 1949; *Le Légendaire cornélien*, Paris, 1949; *Corneille et la Fronde*, Paris, 1951; *La Clef de Mélite et Réalités dans le Cid*, Paris, 1953; L. Dabney, *French Dramatic Literature in the Reign of Henri IV*,

https://biblioteca-digitala.ro

Austin, 1952; S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi*, Paris, 1947; Eugène Despois, *Le théâtre français sous Louis XIV*, Paris, 1874; L. Dimier, *Racine perdu et retrouvé*, Paris, 1941; A. Dorchain, *Pierre Corneille*, Paris, 1918; B. Dort, *Corneille*, în *Les Grands Dramaturges*, Paris, 1957; L. Dubech, *Jean Racine, politique*, Paris, 1926; P. L. Duchartre, *La Comédie Italienne*, Paris, 1924; Alexandre Eckhardt, *Le Génie français*, Paris, 1942; É. Fabre, *Notre Molière*, Paris, 1951; É. Faguet, *En lisant Corneille*, Paris, 1913; *Drame ancien, drame moderne*, Paris, 1921; R. Fernandez, *Molière*, Paris, 1929; H. Gaillard de Champris, *Les Écrivains classiques*, t. IV din *Histoire de la littérature française*, Paris, 1934; Pierre Gaxotte, *La France de Louis XIV*, Paris, 1946; Saint-Marc Girardin, *Cours de Littérature dramatique*, Paris, 1877; Félix Gaiffe, *Le Rire et la scène française*, Paris, 1931; J. Giraudoux, *Jean Racine*, Paris, 1930; Lucien Goldmann, *Racine*, Paris, 1956; E. Gros, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, 1926; Jeanne le Guiner, *Les Femmes dans les tragédies de Corneille*, Paris, 1920; L. Herland, *Corneille par lui-même*, Paris, 1954; J. Jarry, *Essai sur les oeuvres dramatiques de Jean Rotrou*, Lille, 1868; J. Jéramec, *La Vie de Scarron ou le rire contre le destin*, Paris, 1929; L. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et littérature française*, t. IV—V, Paris, 1877; *Le Théâtre en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1901; H. C. Lancaster, *The French Tragy-Comedy, its Origin and Development from 1552 to 1628*, Baltimore, 1907; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 9 vol., Baltimore, 1929—1942; G. Lanson, *Corneille*, Paris, 1892; *Boileau*, Paris, 1892; *Le Théâtre classique au temps d'Alexandre Hardy* (în *Hommes et Livres)*, Paris, 1895; *Le Héros cornélien* (în *Hommes et Livres)*, Paris, 1895; *L'Influence de Descartes sur la littérature française* (în *Revue de Métaphysique)*, juillet 1896, Paris; *Histoire illustrée de la Littérature française*, 2 vol., Paris, 1923; *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, 1927; G. Larroumet, *Racine*, Paris, 1898; R. Lebègue, *Le Théâtre baroque en France* (în *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance)*, Paris, 1942; *La Tragédie française de la Renaissance*, Paris, 1944; J. Lemaitre, *La Comédie après Molière et le théâtre de Dancourt*, Paris, 1882; *Jean Racine*, Paris 1908; Léon Lemonnier, *Corneille*, Paris, 1945; E. Lintilhac, *Histoire du théâtre en France*, t. II, Paris, 1905; *La Comédie au XVIIe siècle*, Paris, f.d.; Ch. L. Livet, *Précieux et Précieuses*, Paris, 1859; H. Lucas, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français*, Bruxelles, Leipzig, Paris, 1862; J. Madaule, *Pierre Corneille*, Paris, 1941; M. Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de 1600 à 1660*, Paris, 1925; Émile Magne, *Scarron et son milieu*, Paris, 1905; *Gaultier-Garguille, comédien de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, 1911; K. Mantzius, *Molière; les théâtres, le public et les comédiens de son temps*, Paris, 1918; Jules Marsan, *La Pastorale dramatique en France*, Paris, 1905; J. Martinanche, *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, 1906; Thierry Maulnier, *Racine*, Paris, 1936; J. Marsan, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*, Paris, 1905; Fr. Mauriac, *La Vie de Jean Racine*, Paris, 1928; L. Melville-Riddle, *History of french dramatic literature in the seventeenth century*, London, 1926; G. Michaut, *La jeunesse de Molière*, Paris, 1923; G. Michaut, *Les Débuts de Molière à Paris*, Paris, 1923; *Les luttes de Molière*, Paris, 1925; Moland, *Molière et la Comédie italienne*, Paris, 1867; *Molière, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1887; W. G. Moore, *Molière, a new criticism*, Oxford, 1949; P. Moreau, *Racine, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1943; P. Morillot, *Scarron et le Génie burlesque*, Paris, 1888; Daniel Mornet, *Histoire de la Littérature française classique*, Paris, 1940; *Molière, Paris*, 1943; *Jean Racine*, Paris, 1943; Basil Munteanu, *Corneille și altruismul* (în vol. *Permanențe franceze)*, Buc., 1946; O. Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, 1948; D. Nisard, *Histoire de la Littérature française*, 4 vol., Paris, 1874; Pelisson et d'Olivet, *Histoire de l'Académie fran-*

https://biblioteca-digitala.ro

çaise , Paris, 1858; H. Peyre, *Le Classicisme français*, New York, 1942; R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Paris, 1958; J. Pommier, *Aspects de Racine*, Paris, 1954; Alfred Rambaud, *Histoire de la civilisation française*, 3 vol., Paris, 1932; G. Reynier, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris, 1893; L. M. Riddle, *The Genesis and Sources of P. Corneille's tragedies from Médée to Pertharite*, Baltimore, 1926; E. Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*, Paris, 1889; *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, 1901; *Molière*, 2 vol., Paris, 1908; P. Rivaille, *Les Débuts de Corneille*, Paris, 1936; André Rousseaux, *Le Monde classique*, Paris, 1942; J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, Paris, 1953; A. de Saint-Lèger et Ph. Sagnac, *La Prépondérance française, Louis XIV*, în colecţia *Peuples et Civilisations*, Paris, 1935; Sainte-Beuve, *Port-Royal*, 7 vol., Paris, 1912; J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, 1950; K. Schirmacher, *Théophile de Viau, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1907; J. Schlumberger, *Plaisir à Corneille*, Paris, 1936; H. Tivier, *Histoire de la Littérature dramatique en France depuis ses origines jusqu'au Cid*, Paris, 1873; G. Truc, *Jean Racine, l'œuvre, l'artiste, l'homme et le temps*, Paris, 1926; V. Vedel, *Corneille et Molière*, cap. II: *Le Baroque et le Classique*, trad. din lb. daneză, Paris, 1935; Elena Vianu, *Racine*, Buc., 1959; *Cours de littérature française, Le dix-septième siècle*, Buc., 1962; B. E. Young, *Michel Baron*, Paris, 1904.

În definitivarea lucrării de faţă, atît în ce priveşte sistematizarea şi interpretarea materiei, cît şi informaţia bibliografică, munca redactorului de carte, Dieter Paul Fuhrmann, *ca şi referatele de specialitate întocmite de* Dan Duţescu, Sorina Bercescu, Virgil Nemoianu *şi* Dan A. Lăzărescu *mi-au folosit în mod substanţial. Acestuia din urmă îi datoresc şi o parte din traducerile poetice incluse în capitolul dedicat creaţiei shakespeariene.*

Tuturor le mulţumesc pe această cale cu sentimente recunoscătoare de prietenie şi colegialitate.

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINSUL

Capitolul I — TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (I). CADRUL ISTORIC ȘI CULTURAL 5

1. Cadrul istoric. 2. Epoca elisabetană

Capitolul II — TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (II). FENOMENE PREGĂTITOARE. INFLUENȚE POPULARE ȘI CULTE. SPRE CONSTITUIREA UNUI TEATRU NAȚIONAL 13

1. Aspecte generale în mulțimea manifestărilor de teatru. 2 Spre constituirea unui repertoriu național. Inițiativa actorilor. 3. Noi înfățișări ale moralităților. 4. Interludiile. 5. John Heywood. 6. Influențe clasice; contribuția colegiilor. 7. Trăsături generale și trăsături naționale

Capitolul III — TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (III). PRECURSORII LUI SHAKESPEARE 32

1. Creația dramatică, sinteză populară și cultă. 2. John Lyly. Euphuismul și primele lui reflexe dramatice. 3. Thomas Kyd. 4. George Peele. 5. Robert Greene. 6. Christopher Marlowe. 7. Drama domestică. 8. La capătul unei etape

Capitolul IV — TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (IV). SHAKESPEARE 56

1. Viața. Omul în general. 2. Actorul. Omul de teatru. 3. Controversa shakespeariană. 4. Opera: aspecte generale, izvoare, clasificare. 5. Cronica Angliei. 6. Alte drame istorice. 7. Marile tragedii. 8. Creația comică; privire prealabilă. 9. Primele comedii: euphuism, burlesc. 10. Comedii feerice. 11. Comediile amare. 12. Ultimele comedii: regăsirea echilibrului pierdut. 13. Personaje caracteristice. 14. Complexitatea stilistică. 15. Universalitate și mesaj

Capitolul V — TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (V). BEN JONSON 169

1. Preliminarii. 2. Omul. 3. Concepția dramatică; urmări ale acesteia. 4. Tragediile. 5. Comediile. 6. Măștile. 7. Privire finală

https://biblioteca-digitala.ro

Capitolul VI — TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (VI) *Evoluția spre baroc* 189

1. Preliminarii. 2. George Chapman. 3. John Marston. 4. Colaborarea Beaumont — Fletcher. 5. Thomas Heywood. 6. Thomas Dekker. 7. Thomas Middleton. Colaborarea cu William Rowley. 8. John Webster. 9. Philip Massinger. 10. Cyril Tourneur. 11. John Ford. 12. James Shirley

Capitolul VII — TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (VII). PRIVIRE FINALĂ. ÎNCHEIEREA UNEI EPOCI 215

1. O cucerire și o sinteză. 2. Șantierul dramatic. 3. Eclipsa

Capitolul VIII — TEATRUL ENGLEZ AL RESTAURAȚIEI..... 223

1. Starea de spirit. 2. Aspecte noi în viața de teatru. 3. Influența franceză; tradiția națională. 4. Barocul. 5. Ieșirea din criză. William D'Avenant. 6. John Dryden. 7. Thomas Otway. 8. Alți reprezentanți ai genului tragic: Lee, Southerne, Crowne. 9. George Etherege. 10. William Wycherley. 11. William Congreve, 12. George Farquhar și John Vanbrugh. 13. Nicholas Rowe. 14. Joseph Addison. Alți clasicizanți. 15. Forme de tranziție. Colley Cibber, Richard Steele. 16. George Lillo. 17. John Gay. 18. Priviri de încheiere

Capitolul IX — TEATRUL GERMAN. REFORMĂ. UMANISM. BAROC 269

1. Reforma. 2. Implicații culturale ale Reformei. 3. Manifestări dramatice protestante. Niklaus Manuel, Thomas Naogeorgus. 4. Reflexe umaniste. Nikodemus Frischlin. Kaspar Brülow. 5. Teatrul orașelor. Hans Sachs. 6. Influențe engleze. Jakob Ayrer. Heinrich Julius von Braunschweig. 7. Teatrul iezuiților. Jakob Bidermann. 8. Perioada barocă. 9. Martin Opitz. 10. Andreas Gryphius. 11. Daniel Casper von Lohenstein. 12. Autori și actori la sfîrșit de secol. 13. Considerații finale

Capitolul X — TEATRUL DIN ȚĂRILE-DE-JOS 334

1. Prelungiri medievale. „Abele spelen". 2. Cadrul istoric. 3. Teatru în limba latină. 4. Retoricienii. 5. Drumul spre teatrul baroc. 6. Joost van den Vondel. 7. Alte manifestări caracteristice. 8. Funcțiunea europeană.

Capitolul XI — TEATRUL RENASCENTIST ÎN ALTE ȚĂRI EUROPENE 353

1. Țările scandinave. 2. Rusia. 3. Polonia. 4. Iugoslavia.

Capitolul XII — CLASICISMUL FRANCEZ (I). SECOLUL CLASIC.... 371

1. Momentul istoric: instituirea monarhiei absolute. 2. Ambianța literară. 3. Două spirite tutelare: Descartes și Boileau. 4. Un ideal de umanitate: *l'honnête homme*. 5. Saloanele literare. 6. Prețiozitatea. 7. Doctrina academică. 8. Două coordonate: ordinea rațională, spiritul de societate

https://biblioteca-digitala.ro

Capitolul XIII — CLASICISMUL FRANCEZ (II) TEATRE, ACTORI, PUBLIC 390

1. Primele teatre: Hôtel de Bourgogne, Théâtre du Marais. 2. Corifeii scenei. Condiția actorului. 3. „Farsorii". 4. Teatrul lui Molière. 5. Comedia Franceză. 6. Teatrul italian și teatrul de bîlci. 7. Publicul

Capitolul XIV — CLASICISMUL FRANCEZ (III). PRECURSORII LUI CORNEILLE 408

1. Ani de criză. Prospecțiuni doctrinare. Aspecte generale. 2. Antoine de Montchrétien, un renascentist întîrziat. 3. Un pionier: Alexandre Hardy. 4. Théophile de Viau. 5. Racan. 6. Jean de Schélandre. 7. Jean de Mairet. 8. În ajun de eră nouă

Capitolul XV — CLASICISMUL FRANCEZ (IV). CORNEILLE 431

1. Date biografice. 2. Omul. 3. Sistemul dramatic. 4. Prima perioadă de creație. 5. *Cid*-ul. 6. Celelalte capodopere: *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*. 7. După apogeu. 8. Eroul cornelian. 9. Corneille, poet baroc? 10. Stilul. 11. Privire finală

Capitolul XVI — CLASICISMUL FRANCEZ (V). CONTEMPORANII LUI CORNEILLE 465

1. Tendințe și configurări. 2. Rotrou. 3. Pierre Du Ryer. 4. Georges de Scudéry. 5. Scarron. 6. Thomas Corneille. 7. Alți contemporani: La Calprenède, Benserade, Boisrobert, Saint-Sorlin, Tristan l'Hermite, Cyrano de Bergerac.

Capitolul XVII — CLASICISMUL FRANCEZ (VI). MOLIÈRE 490

1. Aspecte biografice. 2. Omul. 3. Formația spirituală. Izvoarele operei. 4. Omul de teatru. Colaboratorii pe scenă. 5. Puncte de doctrină. 6. Pictorul de moravuri. 7. Primele comedii. 8. *Tartuffe*. 9. *Dom Juan*. 10. Un scurt intermediu. 11. *Mizantropul*. 12. Reveniri la comedia-farsă. 13. *Avarul*. 14. Comedii-balet. 15. Ultima perioadă de creație. 16. Personajul comic. 17. Moralistul. 18. Stilul dramatic. 19. Privire finală. 20. Contemporanii lui Molière

Capitolul XVIII — CLASICISMUL FRANCEZ. (VII). RACINE 551

1. Preliminarii. 2. Viața. 3. Adevărata față a poetului. 4. Concepția dramatică. 5. Istorie și legendă. 6. Poetul pasiunii. 7. O paralelă: Corneille — Racine. 8. Primele creații dramatice. 9. *Andromaque*. 10. *Britannicus*. 11. *Bérénice; Bajazet; Mithridate; Iphigénie*. 12. *Phèdre*. 13. Poetul comic: *Les Plaideurs*. 14. Tragediile religioase: *Esther* și *Athalie*. 15. Arta lui Racine. 16. Rivali, discipoli, contemporani și urmași ai lui Racine. 17. Încheiere

Bibliografie 608

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

„PLANŞE“

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Joc de măşti în epoca elisabetană. Pictură în ulei. The National Gallery, Londra.

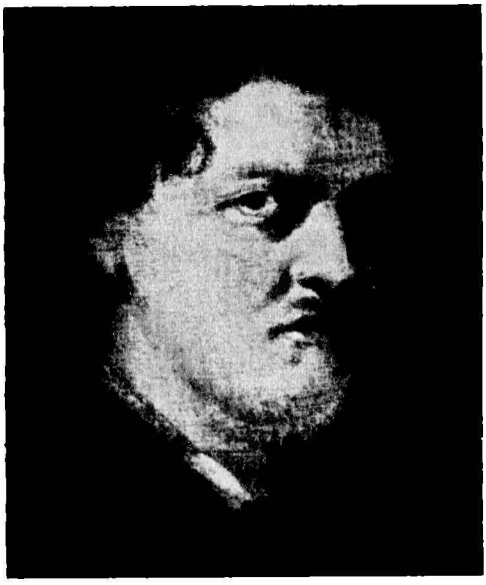
Henric al VIII-lea (1491—1547), regele Angliei. Pictură de Hans Holbein.

https://biblioteca-digitala.ro

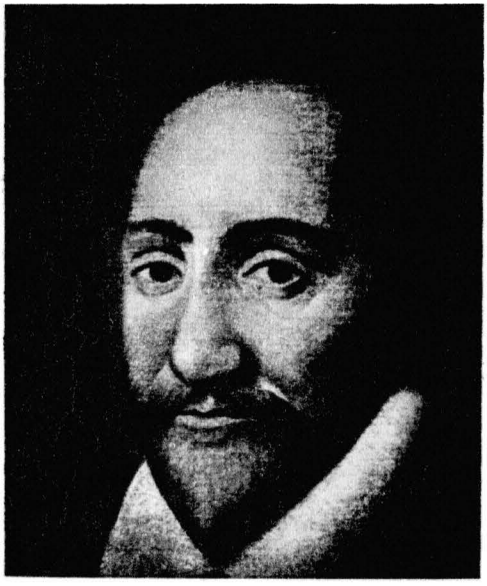
Regina Elisabeta a Angliei (1533—1603). Pictură din 1575, probabil de Federigo Zucchero. The National Portrait Gallery, Londra.

Francis Bacon. Pictură de Paul Sommer. The National Portrait Gallery, Londra.

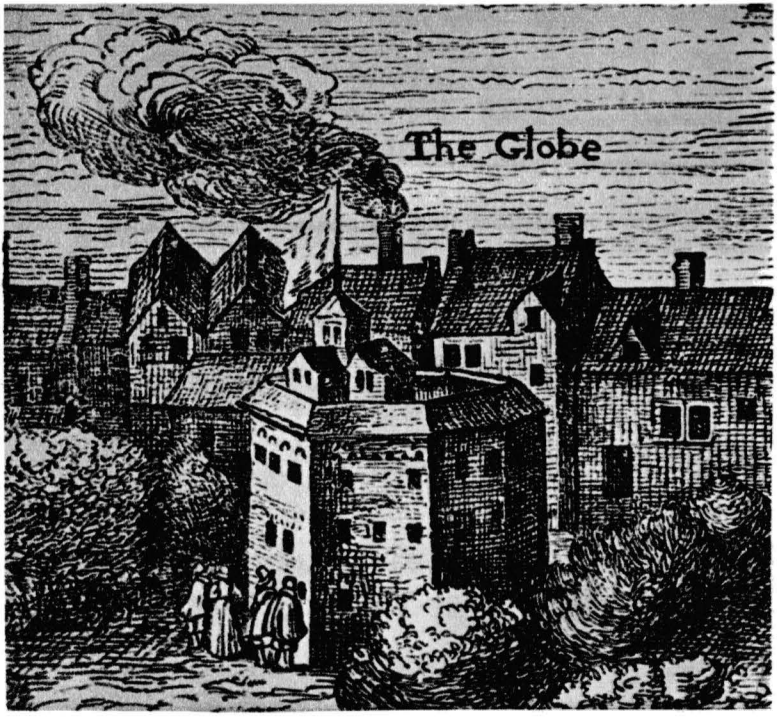
https://biblioteca-digitala.ro



Christopher Marlowe.



Richard Burbage. Autoportret (probabil). Dulwich Gallery.



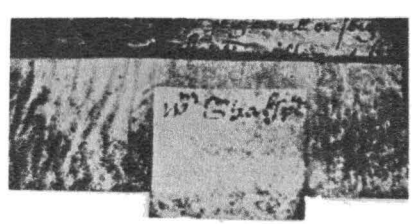
Teatrul *The Globe* din Londra. După o gravură din secolul al XVII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

Shakespeare. Portret de Droeshout, 1609. Shakespeare Memorial Gallery, Stratford-upon-Avon.

https://biblioteca-digitala.ro

Casa lui John Shakespeare la Stratford.



Iscălituri ale lui Shakespeare.

https://biblioteca-digitala.ro

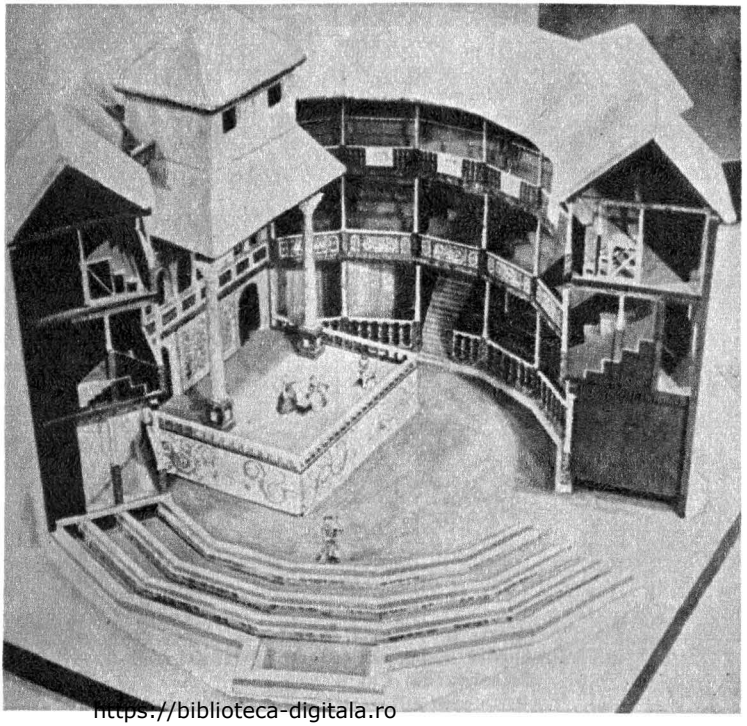
Henry Wriothesley, conte de Southampton, protectorul lui Shakespeare. După pictura din Welbeck Abbey.

Castelul Mills din Warwick, de care se leagă amintiri din copilărie și adolescență ale lui Shakespeare.

https://biblioteca-digitala.ro

Bustul lui Shakespeare pe monumentul lui funerar la Stratford.

Scenă de teatru în timpul lui Shakespeare. Reconstituire de Richard Southern.

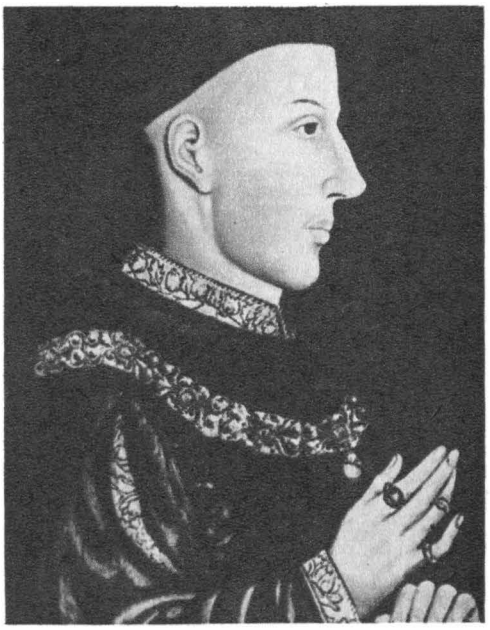


https://biblioteca-digitala.ro

Richard al II-lea (1367—1400), regele Angliei. Pictură anonimă din 1400. Westminster Abbey, Londra.

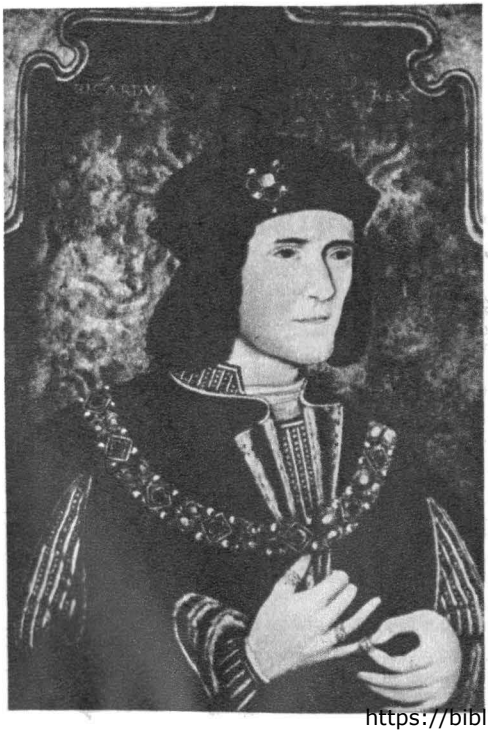
Henric al IV-lea (1367—1413), regele Angliei. Monument funerar în alabastru. Catedrala din Canterbury.

https://biblioteca-digitala.ro



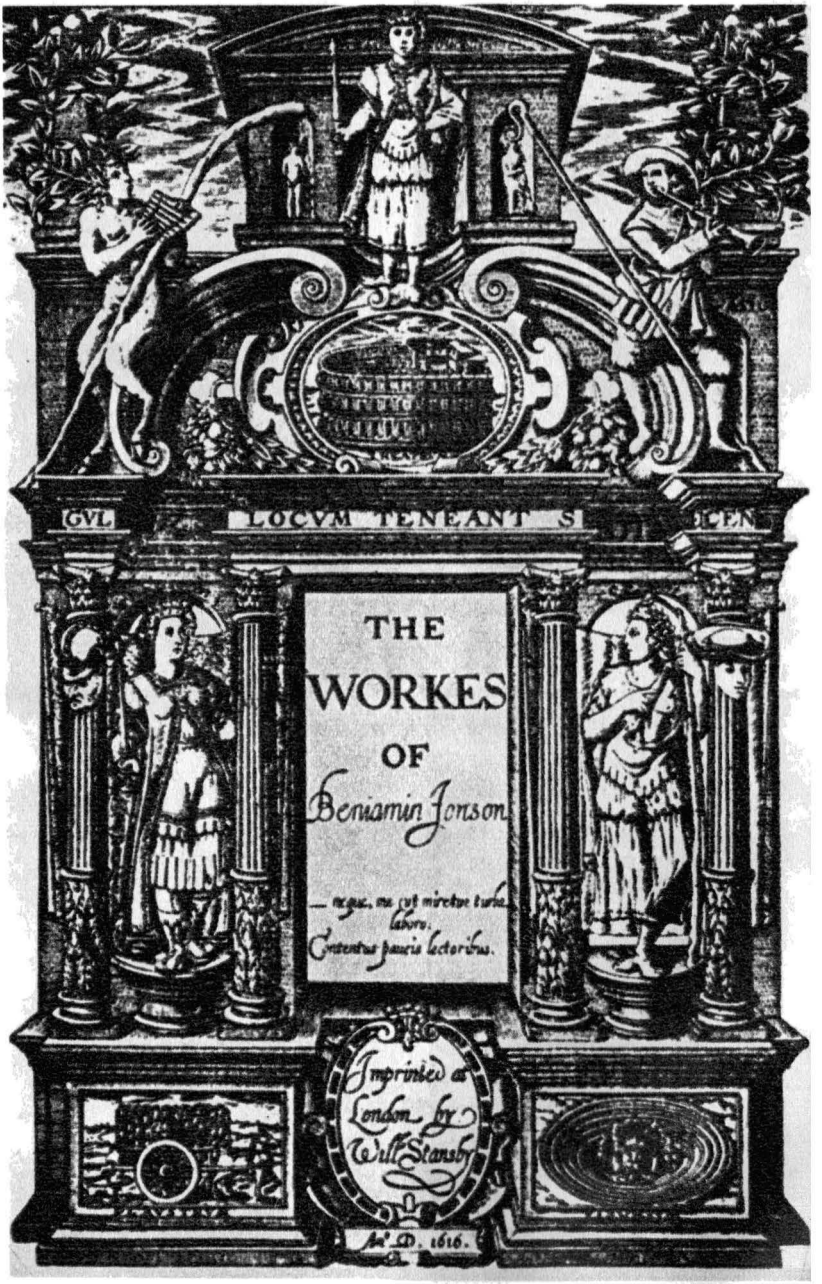
Henric al V-lea (1387—1422), regele Angliei. Pictură anonimă din 1413. The National Portrait Gallery, Londra.

Henric al VI-lea (1421—1471), regele Angliei. Pictură anonimă, 1470. The National Portrait Gallery, Londra.



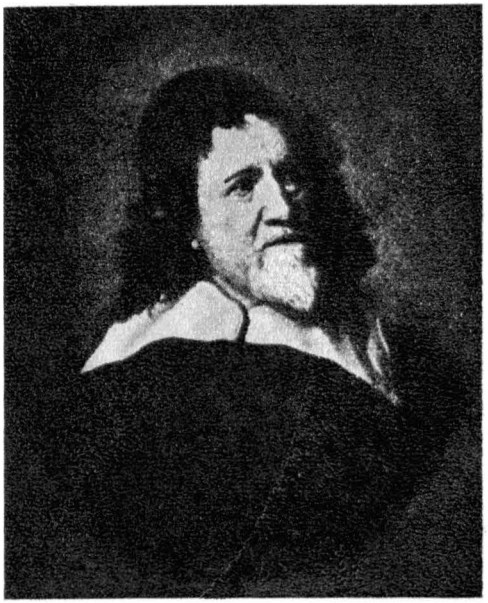
Richard al III-lea (1452—1485), regele Angliej. Pictură anonimă din 1483. The National Portrait Gallery, Londra.

https://biblioteca-digitala.ro

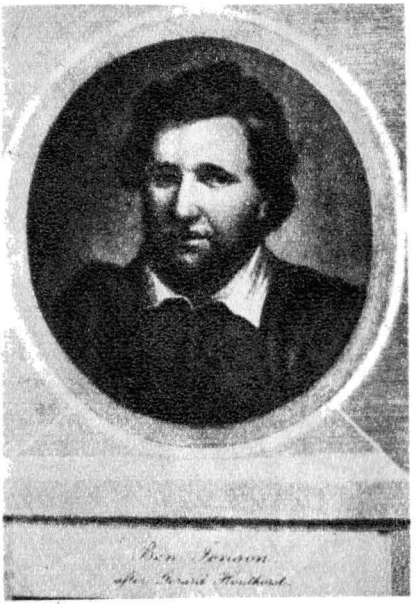


Coperta la ediția din 1616 a operelor lui Ben Jonson.

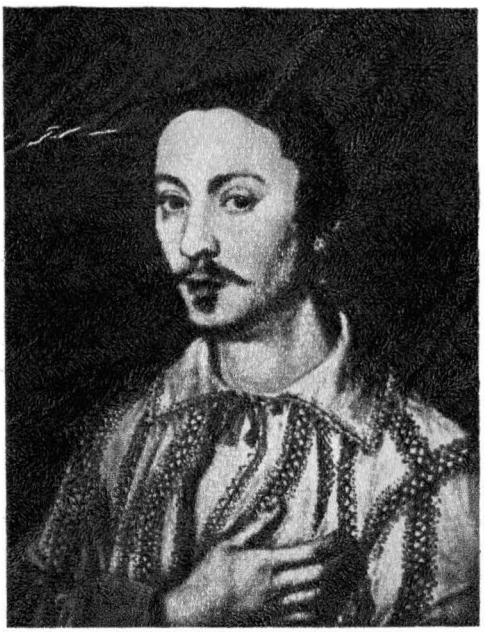
https://biblioteca-digitala.ro



Inigo Jones. Portret de A. van Dyck. Ermitaj, Leningrad.



Ben Jonson. După un portret de Gerard Houthorst.

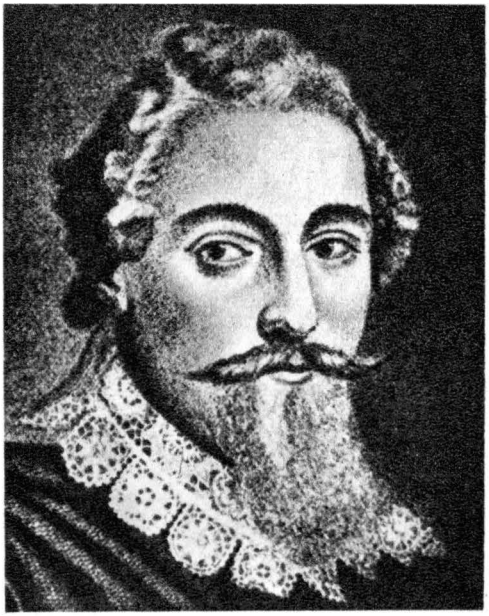


Nathaniel Field. După o pictură din Dulwich Gallery

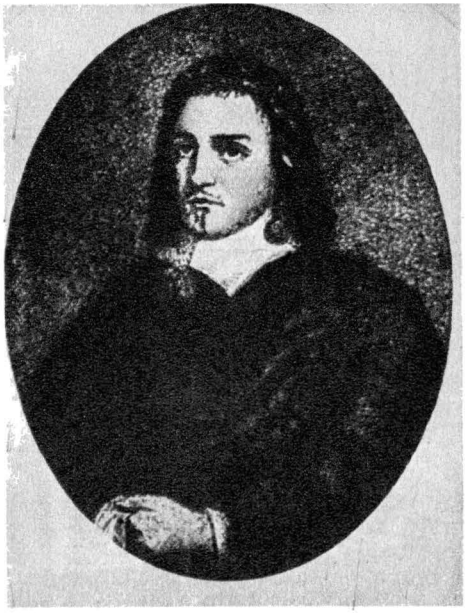
https://biblioteca-digitala.ro

George Chapman. Copertă la ediția operelor lui Homer (1616?)

https://biblioteca-digitala.ro



Francis Beaumont. După o pictură din colecţia lord Sackville la Knole Park.



Thomas Middleton. Portret pe coperta ediţiei *Two New Plays* din 1567.

Philip Massinger. Portret pe o copertă a operelor sale.

John Fletcher.

https://biblioteca-digitala.ro

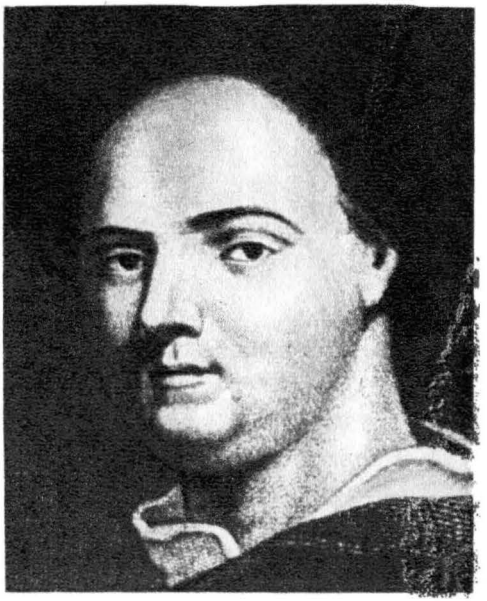
Teatrul Regal din Drury Lane. Gravură de R. şi J. Adam, 1776

James Shirley. Portret de un maestru necunoscut. Biblioteca Bodleyană, Oxford.

John Dryden. Pictură de Sir G. Kneller. The National Portrait Gallery, Londra.

https://biblioteca-digitala.ro

Thomas Otway.



John Gay.

William Congreve.

George Farquhar.

https://biblioteca-digitala.ro

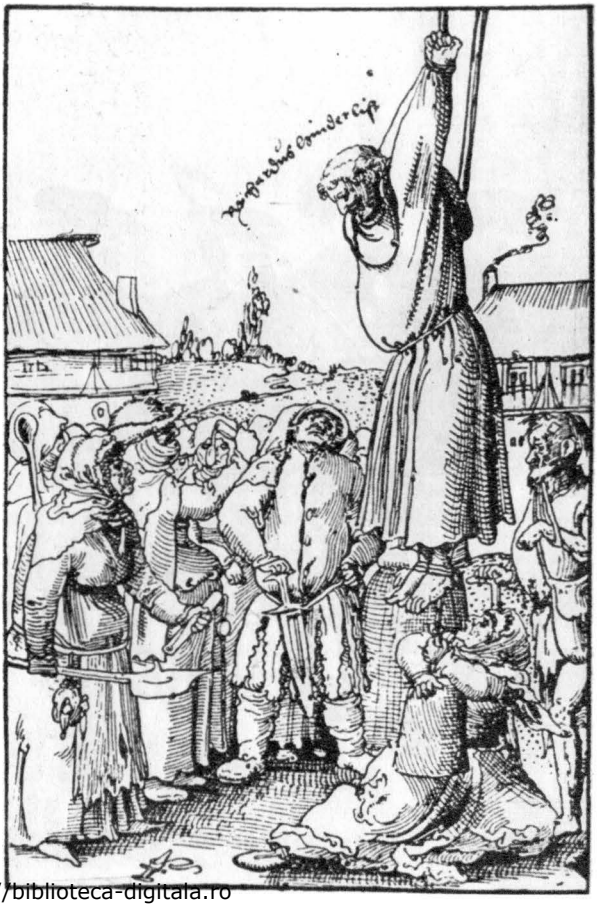
Martin Luther. Gravură în aramă de Lukas Cranach, 1521.

Scenă din *Phormio* de Terenţiu. Gravură în lemn de Albrecht Dürer, 1491.

https://biblioteca-digitala.ro

Niklaus Manuel. Autoportret. Pinacoteca din Berna.

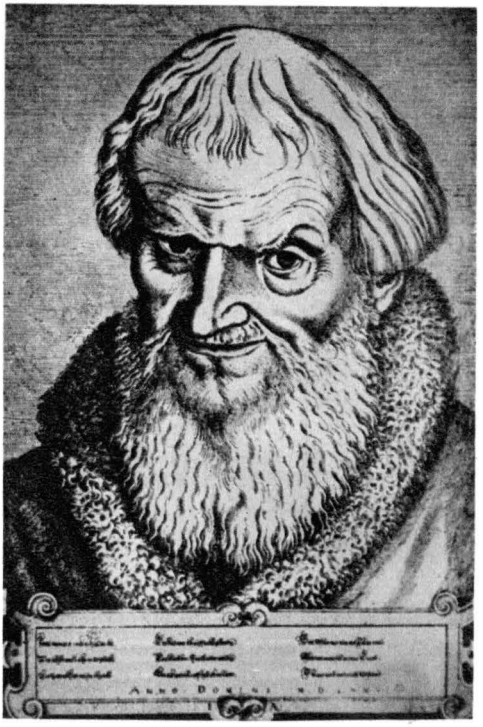
Nikodemus Frischlin. Gravură în lemn de Tobias Stimmer, 1578.



Scenă din *Der Ablasskrämer* de Niklaus Manuel. Desen în peniță după o însemnare autografă a poetului.

https://biblioteca-digitala.ro

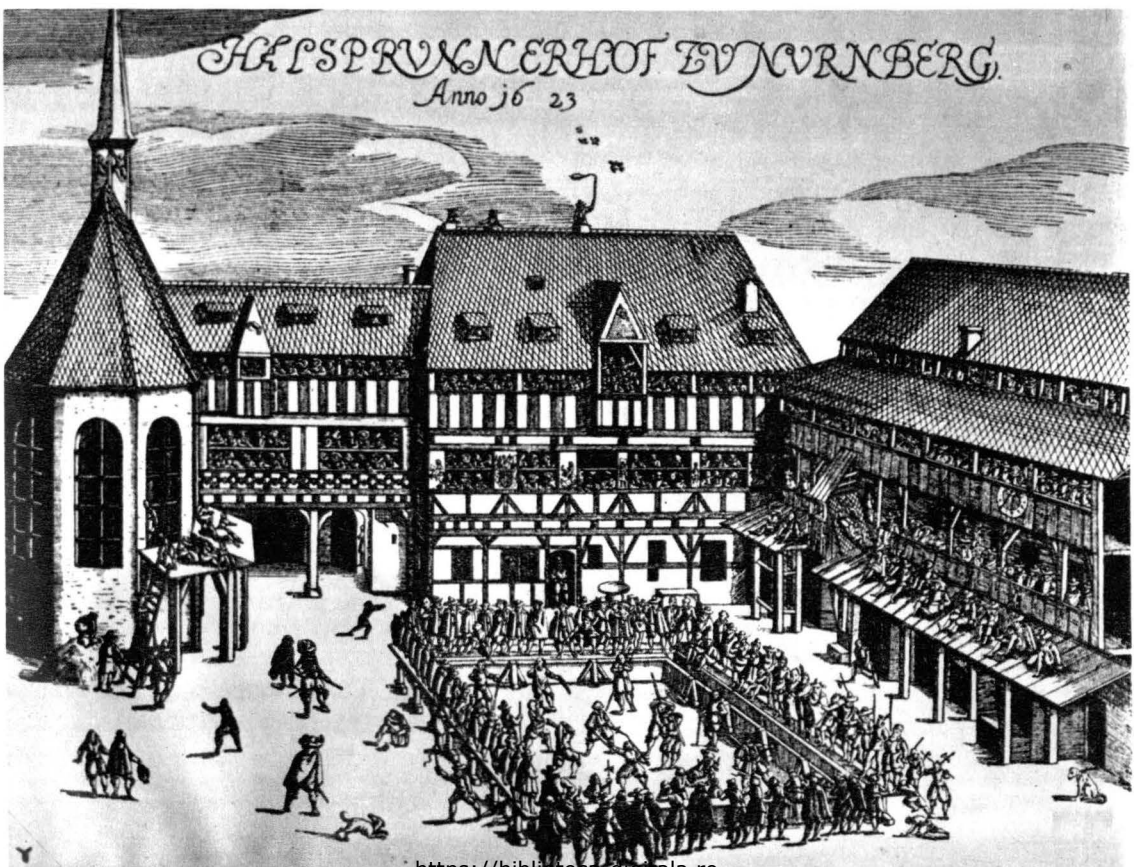
Hans Sachs. Gravură în aramă de Jost Ammann. 1576.



Muzicanți din Nürnberg. Codex Heldt.

https://biblioteca-digitala.ro

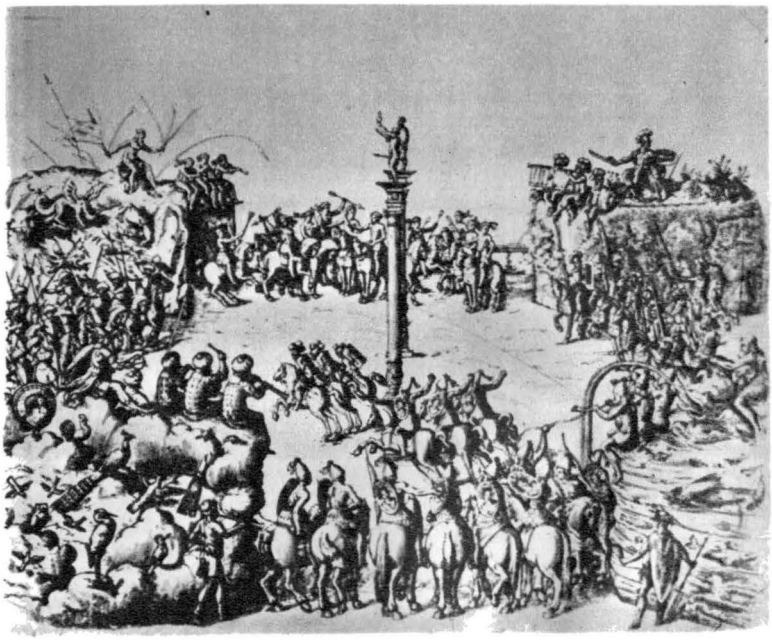
Reprezentație la Nürnberg, 1623



https://biblioteca-digitala.ro

Heinrich Julius, duce de Braunschweig. După o gravură de H. Ulrich. Biblioteca Curţii din Viena.

Kaspar Brûlow. Gravură de Jakob van Heyden.



«*Festspiel*» la Stuttgart, 1616. Gravură în aramă.

https://biblioteca-digitala.ro

Scenă dintr-un mister al patimilor. Reprezentaţie la începutul secolului al XVIII-lea. Sculptură în lemn. Muzeul Naţional, München.

Mască de diavol, în Tirol, sec. XVII—XVIII. Muzeul de teatru, München.

https://biblioteca-digitala.ro

Andreas Gryphius. Pictură contemporană.

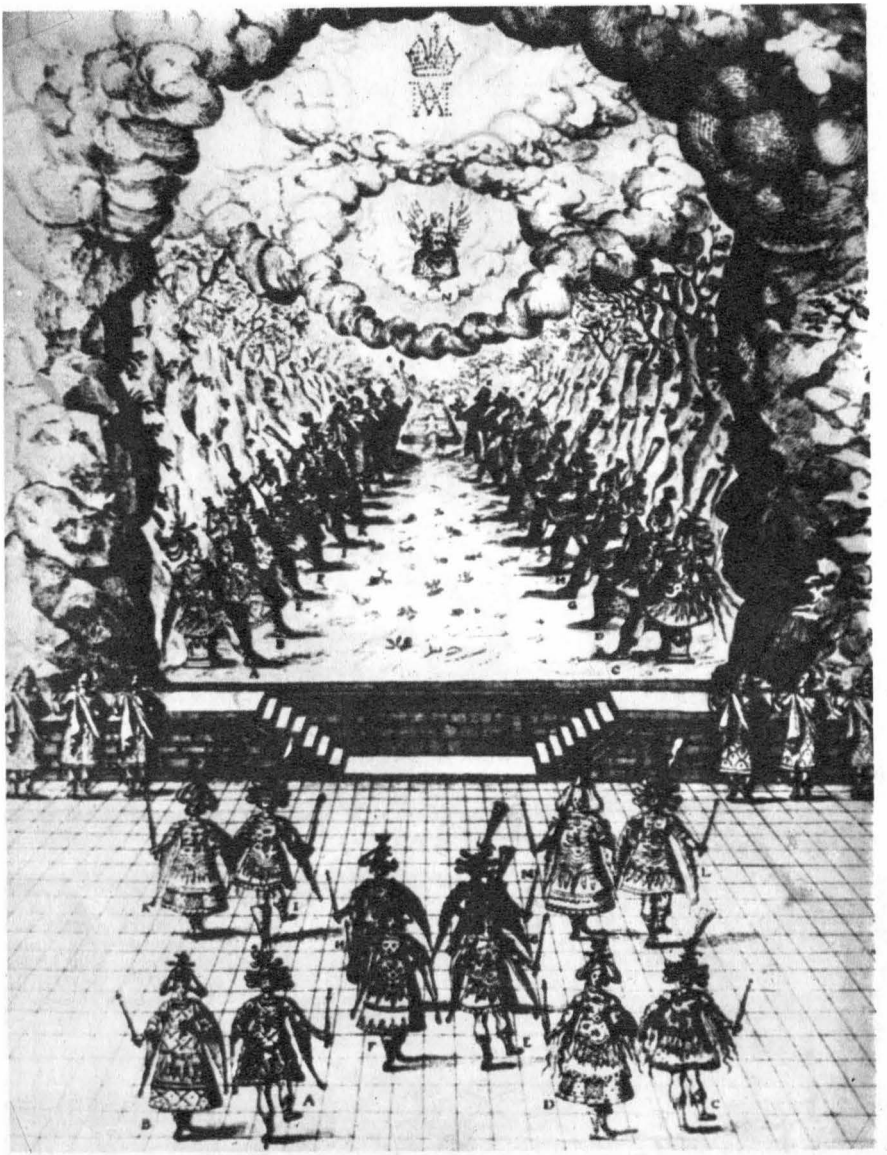
Scenă din *Judas Makkabäus*. Reprezentaţie de teatru iezuit la Bruges, 1652.

https://biblioteca-digitala.ro

Scenă din *Lustige Reyss-Beschreibung*. În stînga, Hanswurst

Scenă din *Pietas Victrix* de Avancini.

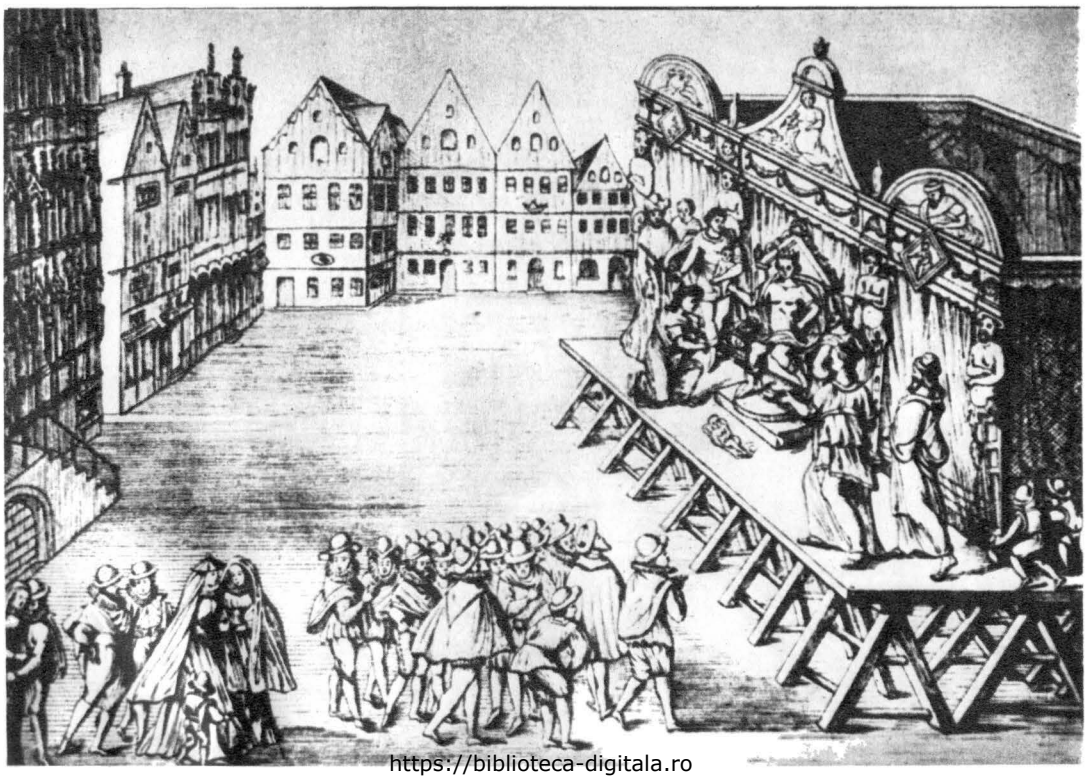
https://biblioteca-digitala.ro



Scenă din *Phasma Dionysiacum*. Reprezentaţie de teatru iezuit la Praga, 1617.

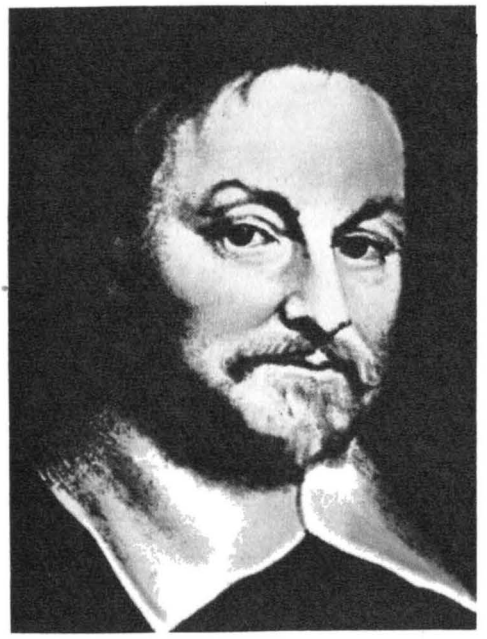
https://biblioteca-digitala.ro

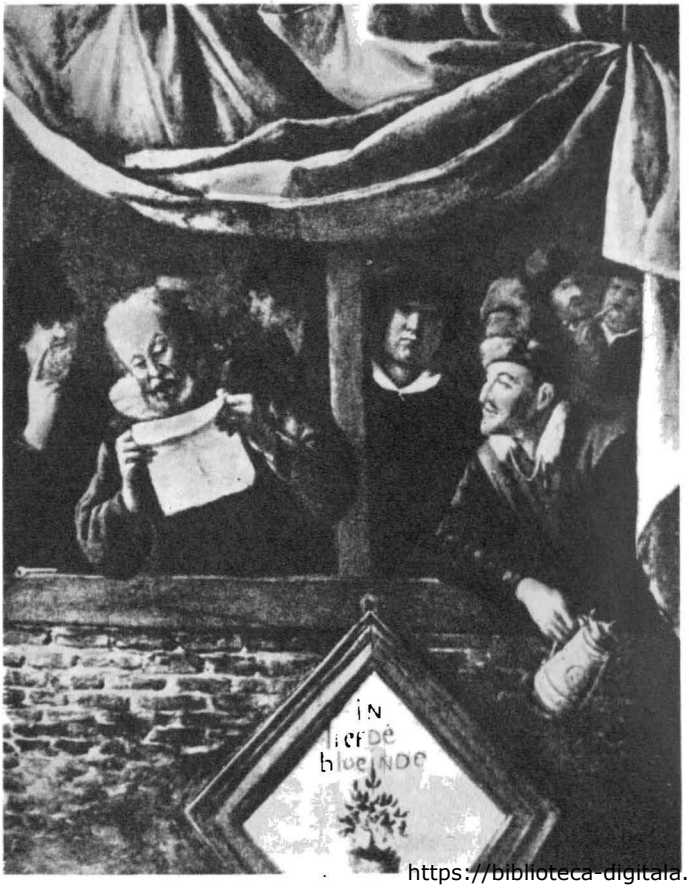
Scenă din jocul *Judecata lui Solomon*, reprezentată la Louvain, 1594. Litografie după un desen de W. Boonen. Muzeul oraşului, Louvain.



https://biblioteca-digitala.ro

Joost van den Vondel.





Retoricieni. După un tablou de Jan van Steen.

https://biblioteca-digitala.ro

Ludovic al XIV-lea (1638—1715), regele Franței. Pictură de Claude Lefebvre.

Academia Franceză în 1635. Numele celor patruzeci de membri. Gravură de Gautrel, după Sevin. Bibl. Naț., Paris.

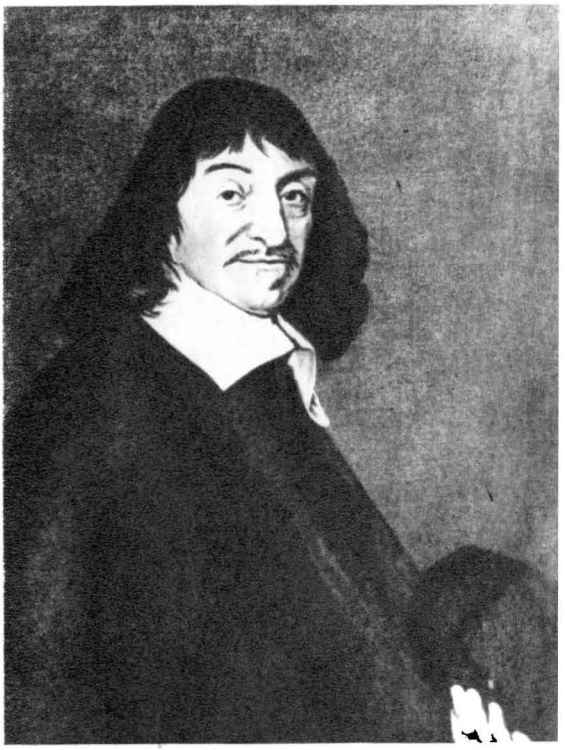
https://biblioteca-digitala.ro

Cardinalul Richelieu. Portret de Philippe de Champagne. Louvre, Paris.

Sala de teatru în Palatul Cardinal. De la stînga la dreapta: Gaston d'Orléans. Ludovic al XIII-lea. Ana de Austria, principele moștenitor. Bibl. Naț., Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

René Descartes. Portret de Frans Hals. Louvre, Paris.



Boileau. Gravură de Chareau după portretul lu H. Rigaud. Bibl. Nat., Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Le Capitaine fracasse — Turlupin — Gros Guillaume — Gaudier Gargouille

Personaje de farsă. Bibl. Naț., Paris.

Jodelet. Gravură de Leblond. Bibl. Naț., Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Gaultier-Garguille. Bibl. Nat., Paris.

Farsori francezi şi italieni. Pictură din 1670. Comedia Franceză, Paris. Între ei: Molière, Jodelet, Poisson, Turlupin, Gaultier-Garguille.

https://biblioteca-digitala.ro

Frontispiciu pentru *La Comédie des Comédiens*, 1635, Bibl. Naţ, Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Théophile de Viau.

Frontispiciu la volumul al IV-lea, ediţia din 1626, a *Operelor* lui Alexandre Hardy
Bibl. Nat. Paris

https://biblioteca-digitala.ro

Scenă din *Silvanire* de Mairet. Bibl. Naţ., Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Scenă din *Silvanire* de Mairet. Bibl. Naţ., Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Pierre Corneille. Gravură de M. Lasne, 1643. Bibl. Naţ., Paris.

Decor pentru *L'Illusion comique* de Corneille. După *Memoires* de Mahelot. Academia Naţională de Muzică, Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Frontispiciu pentru *Polyeucte* de Corneille, ediția din 1643. Bibl. Naț., Paris.

Decor pentru *Andromède* de Corneille. Gravură de F. Chauveau, 1651.

https://biblioteca-digitala.ro

Frontispiciu la ediţia *Operelor* lui Corneille din 1664. Bibl. Naţ., Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Isaac de Benserade. Gravură de Edelinck. Bibl. Naţ.. Paris.

Thomas Corneille. Gravură de Descroches. Bibl. Naţ., Paris.

Racan. Bibl. Naţ. Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Scarron. Bibl. Naţ., Paris.

Scenă din *La Mirame* de Desmarets. Bibl. Naţ., Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Frontispiciu alegoric la *Le Romant Comique* de Scarron, ediția din 1652. Bibl. Naț., Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

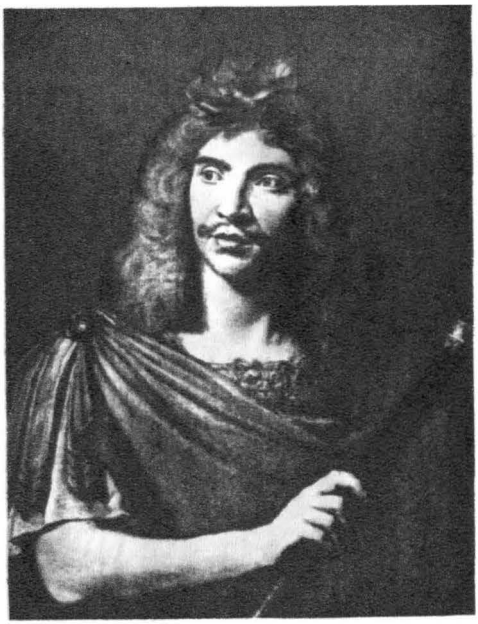
Molière. Portret de Mignard. Muzeul Condé, Chantilly.

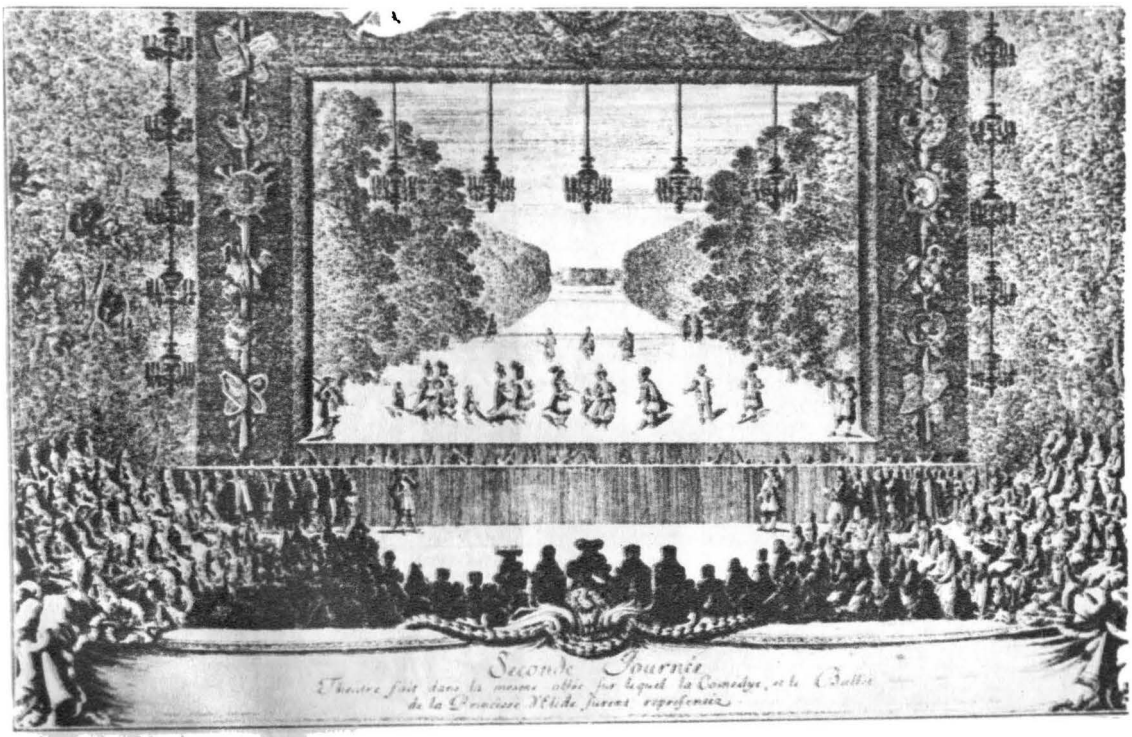
Scenă din *L'École des femmes* de Molière. Ediția din 1681.

Scenă din *Tartuffe* de Molière. Ediția *Opere* din 1681.

https://biblioteca-digitala.ro

Molière in rolul lui Cezar. Pictură de Mignard. Comedia Franceză, Paris.





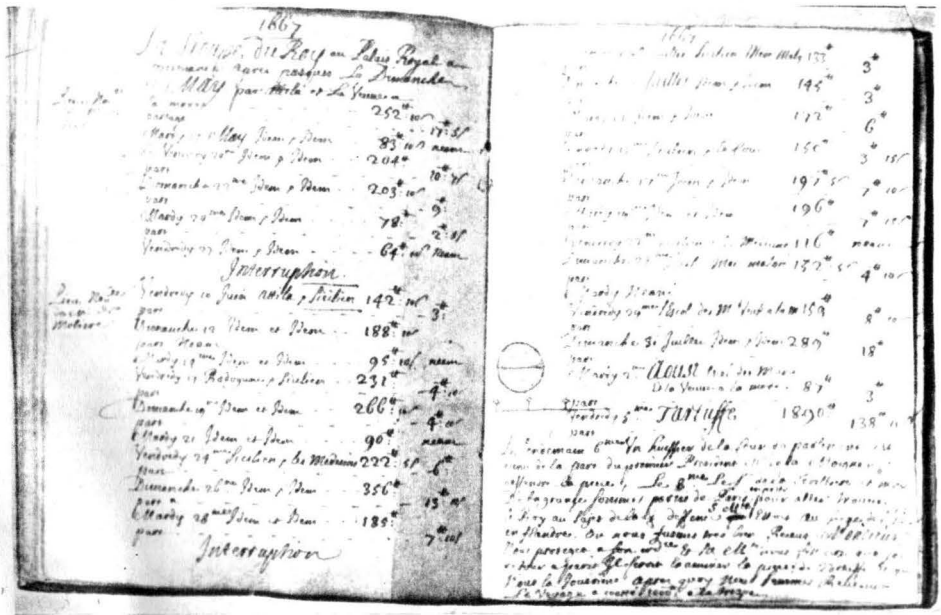
Scenă din *La Princesse d'Elide* de Molière. Reprezentaţie la Versailles în 1664. Gravură de Sylvestre şi Le Pautre. Bibl. Naţ., Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Gravură din ediția din 1682 a *Operelor* lui Molière. Scenă din *Les Contretemps*. Bibl. Naț., Paris.

Frontispiciu la *L'Impromptu de Versailles* de Molière, ediția din 1682. Bibl. Naț., Paris.

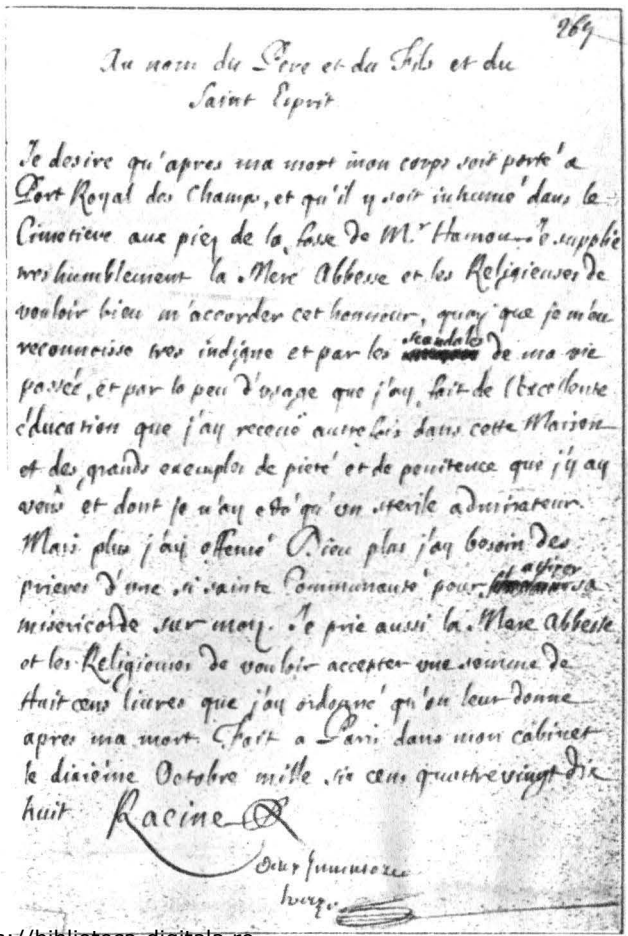
https://biblioteca-digitala.ro



Pagini din registrul de reprezentații al trupei de la Palais Royal, 1667. Comedia Franceză, Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Racine. Gravură de Edelinck, Bibl. Naț., Paris.



269

Au nom du Père et du Fils et du
Saint Esprit

Je desire qu'apres ma mort mon corps soit porté a
Port Royal des Champs, et qu'il y soit inhumé dans le
Cimetiere aux pieds de la fosse de Mr Hamon. Je supplie
tres humblement la Mere Abbesse et les Religieuses de
vouloir bien m'accorder cet honneur, quoy que je m'en
reconnoisse tres indigne et par les scandales de ma vie
passée, et par le peu d'usage que j'ay fait de l'excellente
education que j'ay receuë autrefois dans cette Maison
et des grands exemples de pieté et de penitence que j'y ay
veus et dont je n'ay esté qu'un sterile admirateur.
Mais plus j'ay offensé Dieu plus j'ay besoin des
prieres d'une si sainte Communauté pour attirer sa
misericorde sur moy. Je prie aussi la Mere Abbesse
et les Religieuses de vouloir accepter une somme de
huit cens livres que j'ay ordonné qu'on leur donne
apres ma mort. Fait a Paris dans mon cabinet
le dixiéme Octobre mille six cens quatre vingt dix
huit. Racine

Pour Jean Racine
bourg.

Testamentul lui Racine. Bibl. Naț., Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Actorul Baron. Comedia Franceză, Paris.

Actrița La Champmeslé in rolul Fedrei din tragedia lui Racine. Desen de Coeuré, gravat de Prud'hon. după un document din secolul al XVII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

Philippe Quinault. Gravură de Edelinck. Bibl. Naţ., Paris.

Scenă din *Andromaque* de Racine. Gravură de Girodet. Paris, an. IX.

https://biblioteca-digitala.ro

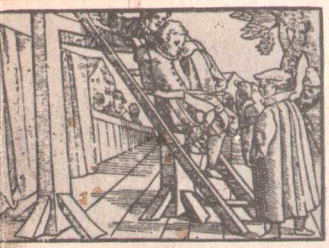
Anticariatul Nr. 4
Lei 16

Serv. Antic. Verificare

https://biblioteca-digitala.ro

~~Lei 32~~

16



ISTORIA UNIVERSALA A
UNU20695 20.00 Lei

https://biblioteca-digitala.ro